



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

PROGRAMA DE DOCTORADO EN ESTUDIOS DEL MUNDO ANTIGUO

FACULTAD DE LETRAS Y FILOSOFÍA

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA CLÁSICA

Título de la Tesis Doctoral

Los sueños en Sófocles y Eurípides/ Il sogno in Sofocle ed Euripide

Realizada en cotutela con la Università degli Studi di Trento

L-FIL-LET/02 LINGUA E LETTERATURA GRECA

Tutores:

Para la Universidad Autónoma de Madrid

Profa. Pilar Hualde Pascual

Para la Università degli Studi di Trento

Prof. Giorgio Ieranò

Doctoranda: Maria Lorena Ruiu

Junio 2020

a mis padres y a Pacciu

La vida es un hermoso sueño y lo quiero vivir despacio
(P. Calderón de la Barca)

Estamos hechos de la misma materia que los sueños
(Jean-Luc Picard)

ABSTRACT

Este estudio se propone ofrecer una perspectiva analítica relativa a la concepción de los sueños en el panorama trágico de Sófocles y Eurípides, en particular en las obras *Electra*, *Edipo Rey*, *Hécuba* e *Ifigenia Taurica*.

El trabajo se centra en un estudio léxico y semántico de las secuencias narrativas oníricas en relación con su estructura dramática y escenográfica, con la finalidad de concretar la función y el significado que este elemento desempeña en cada obra analizada, incluso en la ideología del autor, para desembocar finalmente en una comparación entre los trágicos.

La centralidad del sueño emerge con la función de condensar los temas esenciales de la obra, de ser hilo conductor y también como elemento de cohesión entre sus partes líricas, contribuyendo al tejido del cuadro dramático. Ilustra, conjunta y distintamente, la naturaleza y el perfil de los protagonistas, así como su interioridad y su sentido global.

En Sófocles el motivo onírico se funda en la experiencia personal del poeta, al tratarse de un hombre dedicado a la vida pública y profundamente religioso, por lo cual el sueño expresa el valor político de las piezas dramáticas y el imprescindible papel de lo divino, gracias al que se reafirma el equilibrio del orden y de la justicia.

En la ideología eurípidea los acontecimientos que los protagonistas sueñan resumen el pasado, el presente y el porvenir, fundamentales para un correcto entendimiento del desarrollo dramático, que no provoca, sin embargo, una eliminación del efecto sorpresa. El sueño aparece como una representación de la psique del protagonista en relación con los eventos vividos, a los que él está subordinado. Así, este elemento revela los sentimientos como la *filía* y también las acciones y reacciones comportamentales, ejemplificando las pasiones irracionales y salvajes como la venganza. El enlace entre dioses y realización de los sueños no implica por lo tanto una negación de lo divino, sino una correspondencia entre la divinidad y los impulsos humanos.

Il presente studio si propone di offrire una prospettiva analitica sulla concezione del sogno nella produzione tragica di Sofocle ed Euripide, con particolare riferimento alle opere di Elettra, Edipo Re, Ecuba ed Ifigenia Taurica. Finalizzato all'individuazione della funzione e del significato onirico non solo all'interno dell'opera letteraria, ma anche nell'ideologia dei singoli autori, il lavoro si incentra su uno studio lessicale e semantico di ciascuna sequenza narrativa in rapporto alla struttura drammatica e scenografica complessiva, che sfocia in un confronto tra i due tragici. Dall'analisi emerge la centralità del sogno nella funzione di condensare i motivi essenziali dell'opera come filo conduttore e di elemento connettivo tra tutte le sue parti strutturali: esso appare come un espediente che contribuisce alla tessitura del quadro drammatico, grazie alla capacità di illustrare contemporaneamente e distintamente in maniera simbolica la natura e il profilo dei protagonisti, le loro azioni e la loro interiorità, in una perfetta corrispondenza con lo scenario di fondo. Temi e aspetti in esso contenuti ricorrono all'interno degli episodi e dei canti lirici con la funzione di tenere viva, durante tutto lo sviluppo drammatico, l'ideologia di cui il sogno è espressione.

In Sofocle la concezione onirica fonda le sue radici nella personale esperienza dell'autore, uomo dedito alla vita pubblica e profondamente religioso. Il sogno riassume il significato politico dell'opera, in una stretta corrispondenza con l'ambito divino. Di fronte ad un'inversione dell'ordine della natura, i sogni profetizzano la verità e sanciscono il ristabilimento da una condizione di disequilibrio, causato da un'infrazione del codice etico-religioso imputabile ad un'ideologia di tipo tirannico.

Nella concezione euripidea le vicende sognate dai personaggi tragici condensano in sé gli eventi passati, presenti e futuri, fondamentali nella comprensione dello sviluppo drammatico, senza però comportare un'eliminazione dell'effetto sorpresa. Dal punto di vista concettuale il sogno è una rappresentazione della psiche del sognatore, in correlazione con le particolari vicende alle quali il protagonista è subordinato. Così esso è rivelazione di sentimenti come la *filía*, ma anche di azioni e reazioni del protagonista ed esemplifica passioni irrazionali ed irruente come la vendetta. L'evento onirico esercita un influsso sui destini dei personaggi e ne orienta l'azione, in un sottile legame con la

divinità. La veridicità e realizzazione delle profezie costituisce dunque ancora un debole filo di comunicazione tra mondo umano e divino che non implica un rinnegamento del poeta della sua fede verso gli dei, quanto una loro corrispondenza con le passioni dei protagonisti e la loro rappresentazione in una prospettiva umana.

INDICE/ ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
IL SOGNO IN SOFOCLE.....	14
CAPITOLO I	
i.1 L'Elettra: premesse.....	16
i.2 Primo Episodio.....	22
i.2.1 Il sogno.....	37
i.3 Il Prologo.....	61
i.4 Parodo.....	81
i.5 Primo Stasimo.....	85
i.6 Secondo Episodio.....	89
i.7 Terzo Episodio.....	99
i.8 Secondo Stasimo.....	102
i.9 Quarto Episodio.....	106
i.10 Terzo Stasimo.....	112
i.11 Esodo.....	112
CAPITOLO II	
ii.1 Il sogno nell'Edipo Re: premesse.....	116
ii.2 Prologo.....	124
ii.3 Primo Episodio.....	129
ii.4 Il sogno nel suo contesto: Terzo Episodio.....	132
ii.4.1 Il sogno.....	147
ii.5 Quarto Episodio.....	163
ii.6 Esodo.....	165
ii.7 I canti corali: la Parodo e gli Stasimi.....	168
ii.7.1 Primo Stasimo.....	173
ii.7.2 Secondo Stasimo.....	175
ii.7.3 Terzo Stasimo.....	176
ii.7.4 Quarto Stasimo.....	179

CAPITOLO III

iii.1 Hecuba: una breve introduzione alla tragedia.....	186
iii.2 Prologo.....	189
iii.2.1 Il sogno di Ecuba.....	212
iii.3 Parodo.....	246
iii.4 Primo Episodio.....	250
iii.5 Primo Stasimo.....	254
iii.6 Secondo Episodio.....	256
iii.7 Secondo Stasimo.....	259
iii.8 Terzo Episodio.....	261
iii.9 Terzo Stasimo.....	268
iii.10 Esodo.....	271

CAPITOLO IV

iv.1 Ifigenia in Tauride: una breve introduzione alla tragedia.....	282
iv.2 Prologo.....	284
iv.2.1 Il sogno di Ifigenia.....	301
iv.2.2 Il Prologo-seconda parte.....	333
iv.3 Parodo.....	343
iv.4 Primo Episodio.....	354
iv.5 Primo Stasimo.....	374
iv.6 Secondo Episodio.....	379
iv.7 Terzo Episodio.....	390
iv.8 Secondo Stasimo.....	400
iv.9 Quarto Episodio.....	403
iv.10 Terzo Stasimo.....	407
iv. 11 Esodo.....	416
CONCLUSIONES.....	419
ABBREVIAZIONI.....	456
BIBLIOGRAFIA.....	457
AGRADECIMIENTOS.....	487

INTRODUCCIÓN

Una mirada hacia el estado de la cuestión

Los primeros estudios sobre los sueños como motivo literario y específicamente dramático se encuentran a partir del principio del siglo pasado, trazando una tendencia analítica en la que se privilegia una profundización orientada a su aspecto estético y funciones técnicas. De esta forma, los sueños en Esquilo, Sófocles y Eurípides se han abordado desde su función narrativa dentro del drama y como mecanismo escénico, con una aplicación del mismo planteamiento hermenéutico empleado para las secuencias oníricas en Homero.

En el marco de esta línea de investigación el primer estudio¹ se data del 1912. *Das Motiv der Mantik in antiken Drama* (Gießen)², escrito por R. Stählin, es un extenso trabajo en el que el autor analiza el aspecto onírico insertándolo dentro de la más amplia perspectiva de la adivinación, que procede del género trágico griego y latino hasta el cómico. Pero, debido a la enorme cantidad de textos examinados, el autor no logra conceder al argumento la atención adecuada, ya que los sueños no se analizan con una estrategia sumamente rigurosa y sistemática, sino de manera limitada, para concentrar el interés hacia los oráculos. Así, las ocurrencias oníricas sólo aparecen como pura y simple mención. La obra no presta atención al análisis léxico y comparativo intertextual, con escaso o nulo recurso a la ecdótica (no se hace, por ejemplo, ninguna referencia al sueño de la cierva en *Hec.*, 90-91, que ya Wilamowitz había atetizado³). Si para Sófocles llega a concluir que el elemento onírico es un recurso dramático con evidentes implicaciones psicológicas sobre el público (relegando sólo a una mera y rápida mención por parte de Yocasta a los sueños incestuosos contenido en *OT*, 980-983), con respecto a los de Eurípides, el estudioso se atiene a asignarles una exclusiva función escénica, según la cual contribuyen al

¹ Se señala además el artículo di Vaschide-Pierón 1901, pp. 161-194, en el que se trata sólo de los sueños considerados proféticos, dentro del vasto panorama griego y latino.

² Su tesis doctoral continúa el estudio de Émile Thomas, *De vaticinationibusque in Graecorum tragoedia*, Paris, 1879.

³ Wilamowitz-Moellendorff 1909, pp. 445-476.

desarrollo de la historia⁴, y a la incuestionable alusión a la inspiración al modelo esquileo. Sin embargo, si no se puede poner en duda este antecedente literario, hay que especificar que la concepción onírica del último poeta trágico atiende a una determinada y distinta categoría mental, funcional a la diferente situación histórica, por la que se puede considerar a Eurípides como un investigador de los fenómenos “de lo irracional”.

Aún así, se reconoce a Stählin el valor de haber identificado en la obra de *Ifigenia Taurica* la peculiar morfología del sueño tenido por la protagonista, que el estudioso pone en relación con la condición psicológica de la misma, definida “sin antecedentes”, porque ofrece una mirada “sobre el alma más íntima de la muchacha”⁵.

Unos años después, en el 1918, W.S. Messer, publica su trabajo con el título de *The Dream in Homer and Greek Tragedy* (New York), un tratado más detallado sobre los sueños en el género trágico. La obra consta también de las pequeñas citas y los fragmentos preservados, que se colocan en una sección destacada definida como *minor references*⁶. Con la intención de trazar la especificidad y la función del tema, no sólo en relación con la mántica, el autor desarrolla un análisis de los pasajes oníricos, que evalúa como una sencilla herencia homérica y, en particular, del sueño de Penélope⁷ (*Od.*, XIX, 535-569). Pero, a pesar de que argumente su valor alegórico que, aunque predominante, no es generalizable a todos los *loci* oníricos, Messer no se preocupa de aportar argumentaciones válidas para profundizar y soportar esta tesis.

Finalmente, en la línea de Stählin, reconoce al sueño una indudable función escénica y de motor de la acción, que considera una técnica típica de Sófocles y un medio para la definición del carácter de los personajes⁸, mientras que, para Eurípides, y en particular en *Hécuba*⁹, llega a reducir la complejidad y la originalidad del pensamiento del dramaturgo, argumentando con el recurso a la *contaminatio*¹⁰. Asimismo, la utilización del mecanismo onírico tendría, según él, el propósito de

⁴ Ya Méridier 1914, pp. 221-222, destacaba este aspecto como única función atribuida a los sueños euripideos.

⁵ Stählin 1912, p. 116.

⁶ Sobre el tema del incesto onírico en *OT*, 980-983, Messer se detiene de manera rápida y bastante desdeñosa en el capítulo dedicado a Sófocles.

⁷ Messer 1918, p. 84.

⁸ Messer 1918, p. 82.

⁹ Messer 1918, pp. 86 ss.

¹⁰ El autor observa en la manifestación del fantasma de Polidoro una influencia de la aparición de Clitemnestra a las Erinias en las *Eumenides*.

retratar la psicología humana sin ninguna supuesta consecuencia sobre las acciones de los protagonistas, un juicio que aparece un poco simplista y parcial, desde el momento que es precisamente este fenómeno el que Eurípides pone en relación con los acontecimientos, ya que prefigura y expresa los comportamientos de los héroes en sus situaciones trágicas. Sin embargo, Messer presume el mérito de haber percibido en ello un mecanismo de conexión entre sus secciones dramáticas, en las que se estructura la tragedia.

Treinta y cinco años después, en 1954, aparece la disertación doctoral de Erich Bächli, *Die Künstlerische Funktion von Orakelsprüchen, Weissagungen, Traumen usw., in der griechischen Tragödien* (Winterthur), cuya orientación está en la línea de la publicación de Stählin. El tema onírico, de hecho, está tratado en el más extenso discurso sobre la adivinación, a la que se considera, junto con las predicciones oraculares, como un mero engranaje de tensión emocional sobre el espectador¹¹. Ahora bien, a pesar de que la observación sea pertinente, resulta bastante discutible la teoría de reducir exclusivamente a una técnica generadora de *suspense* la significación y la magnitud de oráculos, profecías y sueños¹². Esta posición tiene el riesgo de llegar a una solución expeditiva y sumaria, como ya declaraba Kamerbeek¹³, quitando importancia a la cuestión de las creencias religiosas, hasta que, de esta forma, se llega a negar su papel predominante en la cultura y en la sociedad de la Grecia antigua.

Pero, el primer estudio específico centrado sobre los tres autores trágicos se realiza con la tesis doctoral *Traum und Sinnestäuschung bei Aischylos, Sophokles, Euripides* (Berlin), defendida en 1969 por R. Lennig. Se trata de un trabajo muy útil e, incluso, demasiado analítico, puesto que adopta no sólo una distinción entre sueños, alucinaciones e ilusiones para cada dramaturgo, sino que, en el interior de estas categorías, siguiendo el modelo de J. Hundt¹⁴, se aplica una clasificación

¹¹ Bächli 1954, p. 11.

¹² En el capítulo sobre *OT* el estudioso omite el sueño de Yocasta, y habla sólo del oráculo como mecanismo de tensión emotiva (Bächli 1954, p. 42), así como la misma función atribuye a la *Electra* (pp. 56 ss.) mientras que, para las dos tragedias eurípideas, la tensión emotiva se hace más ligera con prevalencia del elemento estético.

¹³ Kamerbeek 1965, p. 32.

¹⁴ Hundt 1935, p. 43: *Die Traumbilder existieren ausserhalb des Träumenden (als Gottheit, Dämon, geschaffenes Eidolon). Der Traum ist also ein Subjekt, eine Person eigenen Wesens und Lebens ausserhalb des Schlafenden.* Levy 1982, p. 31: *les Innenträume sont au contraire ceux «deren subjective Natur, durchschaut wird».*

fenomenológica adicional entre tipología exógena (*Außertraum*), endógena (*Innertraum*) y una compuesta por la combinación de los primeros dos tipos (*Mischtraum*). Los pasajes oníricos, sin embargo, están examinados con escasa atención, categorizados y también, cuando pertenecen a una misma obra, no se abordan con la idea de que puedan tener una relación entre ellos, como aparece en el caso de *Ifigenia Taurica*¹⁵.

Analizados respecto a las diferentes posiciones teológicas, los sueños expresan, según el autor, una diferencia de la relación entre dioses y mortales: si en Esquilo el significado que subyace a las visiones nocturnas revela la dependencia de los seres humanos de la divinidad, en Sófocles, presentando una realidad distinta de la que el héroe trágico cree, el sueño queda despojado de la función dinámica de empujarle a la acción¹⁶. Así, estos tendrían, según Lennig, un papel aislado e irrelevante en el avance del *plot*, por lo cual se retrata al héroe abandonado por lo divino y dejado en su soledad. Con respecto a Eurípides, la concepción onírica representaría, a su vez, la distancia de las relaciones entre dioses y mortales.

Se trata de observaciones interesantes, aunque la cuestión implica en estos dos últimos autores muchos otros elementos más allá de lo religioso, ya que los sueños llegan a expresar en Sófocles también la existencia de un enlace entre política y religión, mientras que, en Eurípides, resultan, además, una expresión de la interioridad del individuo y de los efectos incontrolados de las pasiones. Por otra parte, Lennig en una comparación entre los dos trágicos respecto a Esquilo, parece subestimar el papel que este elemento asume en la perspectiva de los dichos autores¹⁷, cuya originalidad quedaría reducida por el carácter simbólico reconducible, aún más, al modelo homérico del sueño de Penélope, según lo ya observado por Messer. Claramente, la referencia contenida en el poema épico representa un antecedente literario, sin embargo, hay que destacar una diferencia en la modalidad y finalidad narrativas, ya que los personajes trágicos se encuentran en

¹⁵ Al sueño de Ifigenia, analizado en las páginas 156-164, el autor añade un *Anhang* (apéndice), formando un *a parte* para los versos 569 ss. (en los que la protagonista desmiente la autenticidad de su sueño), que así distintos no se conciben como una continuación y evolución de la ideología onírica global. Además, el estudioso diferencia las alucinaciones de Orestes, que se pueden, sin embargo, superponer como una correspondencia a la visión onírica de la hermana.

¹⁶ Lennig 1969, p. 126.

¹⁷ Lennig 1969, p. 216.

una angustiosa red de símbolos, que entreteje y expresa la dramática realidad de la condición en la que viven. Y si la visión onírica de Penélope anuncia el cumplimiento de un acontecimiento, los sueños de la tragedia, sin duda proféticos cuando no referidos a contextos metafóricos, contienen *in nuce* el significado de toda la obra.

En resumen, aunque tenga una valoración parcial y reductora del fenómeno como dramáticamente ineficaz y meramente estético, se puede reconocer en el crítico el mérito del descubrimiento del carácter emocional de los sueños de Eurípides y su inclinación hacia la descripción de las pasiones y del lado impredecible de la naturaleza humana¹⁸.

Una significativa aportación al argumento está ofrecida, en cambio, por la tesis de E. R. Cederstrom, presentada en 1972 con el título *ΣΚΙΚΡΟΙ ΛΟΓΟΙ: A Study of the Nature and Funktion of Dreams in Greek Tragedy* (Bryn Mawr College), un estudio analítico y comparativo sobre el motivo onírico en los tres poetas trágicos en el que se adjunta, además, un catálogo de los elementos recurrentes en las secuencias de sueños.

La investigación procede del rastreo de todas las referencias contenidas en cada obra, sobre las que se ofrecen observaciones y un examen focalizado a la individuación de las funciones y del significado en el texto. A pesar del esfuerzo de clasificación de algunos sueños y el empeño de la estudiosa por preguntarse a toda costa sobre su naturaleza y origen, intentando enmarcarlos en las categorías de sueño objetivo y subjetivo, ella los considera intuitivamente un elemento esencial del drama.

Por útil que sea la obra, sobre todo para alcanzar una visión global, en el trabajo no se da cabida a las citas oníricas (*i.e.* el sueño de Yocasta en *OT*, 980-983; o las pequeñas referencias al sueño contenidas en el *Herakles -HF.*, 494-495- y *Alcestis -Alc.*, 354- de Eurípides) como elemento comparativo, ni se concede atención suficiente al análisis léxico y a eventuales problemáticas del texto (como en el caso de la *Hécuba* o de *IT*).

A partir de la mitad de los años 70 del siglo pasado, parece florecer un diferente enfoque metodológico, influenciado por los principios de la *Traumdeutung* elaborada por Freud en el comienzo del 900. A esta corriente de investigación se puede adscribir la publicación de G. Devereux, *Dreams in Greek Tragedy, An Ethno-Psycho-*

¹⁸ Como ya destacaba Whittle 1972, p. 196.

Analytical Study, editado por primera vez en 1976 (Oxford) y reeditado en París con el título *Les Rêves dans la Tragédie Grecque*, en 2006. Aprovechando de su experiencia personal en el campo del psicoanálisis y de su conocimiento de la lengua griega, Devereux propone una selección de pasajes oníricos (excluyendo fragmentos y sueños de los que no se haya expuesto una detallada narración) para intentar demostrar la plausibilidad de los mismos desde el punto de vista psicológico. A pesar de que la monografía pertenece a otro ámbito de investigación, que no resulta funcional a las necesidades filológicas, se trata del primer estudioso que parece tener en cuenta los problemas textuales, centrándose, por ejemplo, en la demostración de la autenticidad del *Rhesos*¹⁹ o en la cuestión del estado del texto de los *Persas*, con el propósito, sin embargo, de llevar a cabo sus teorías. Asimismo, con la misma finalidad de demostrar su especulación, los sueños en Eurípides (entre los que se incluye erróneamente el *Rhesos* pseudo-euripideo) se abordan de manera atrevida y arbitraria, como si estos fuesen variaciones de una única visión nocturna. Pero, incluso cuando el libro no sea aceptado siempre con entusiasmo por parte de los estudiosos helenistas²⁰, sobre todo por el intento de aplicar al simbolismo onírico un mero significado erótico, la obra está enriquecida con aspectos interpretativos interesantes²¹ extraídos de la antropología, que estimulan a una visión más extensa del fenómeno.

Posteriormente, entre las publicaciones más recientes que hacen todavía referencia a las indagaciones psicoanalíticas, fue editado en el 2001 el volumen *Die Traumdarstellungen in der griechisch-römischen Dichtung* (München-Leipzig), por parte de C. Walde, filóloga y colaboradora del Instituto “Sigmund Freud” de Frankfurt. Es un imponente estudio interpretativo sobre los sueños como fenómeno literario, que abarca un período cronológico bastante amplio, procedente de Homero hasta llegar a Lucano. Así pues, resulta una selección de textos bastante discutible²², ya que el motivo onírico se aborda sólo en su representación y no incluso en sus alusiones literarias, por las que, dentro de la sección de los poetas trágicos, el único ejemplo

¹⁹ Devereux 2006, pp. 390 ss.

²⁰ Beye 1978, pp. 360-362; Diggle 1978, pp. 226-228.

²¹ De la misma opinión Thepaut-Caous 1977, pp. 149-150.

²² Ya Hamilton 2002 en una reseña (bmcr.brynmawr.edu/2002/2002.01.09) expresaba sus dudas sobre un acercamiento tan audaz, que implica necesariamente una atención reducida hacia los textos. Sin embargo, frente a la dificultad de la carga, el crítico llega a alabar en conjunto el resultado y la amplitud del estudio.

ofrecido para Sófocles es el de *Electra*, mientras se omite la referencia al sueño de Yocasta en *OT*; la investigadora, además, no supone la idea de que también los fragmentos aislados, si bien no se puedan contextualizar, aún así son, relacionados con los datos disponibles, un indicador para el entendimiento de la concepción onírica del autor.

Aunque en la obra no deja de ofrecer una visión general, aportando útiles informaciones sobre los textos analizados, ésta parece dedicar una escasa atención al aspecto ecdótico, corriendo el riesgo de pasar por alto una cuestión interpretativa importante para la construcción de su significado general. Además, en la labor hermenéutica, en el intento de distinguir entre sueño literario y espontáneo, se utilizan aquellas categorías psicoanalíticas heredadas de Freud, sobre cuya línea de interpretación se inscribe la autora, con el empleo de las definiciones de sueño endógeno y exógeno. Y, sin embargo, en la aplicación de este recurso, Walde descarta de manera demasiado estricta y niega el criterio exegetico ofrecido por los antiguos y, en particular, de Artemidoro, sin considerar que los mismos principios ya habían sido manejados por unos personajes trágicos como Orestes (*Cho.*, 540-550)²³ o Ifigenia (*IT*, 55-60) para desenredar la complejidad de sus sueños. De hecho, la visión tenida por la joven hija de Agamenón aparece como *exemplum* justo en un comentario interpretativo del famoso exégeta (*Artem.*, II, 10, 34).

Finalmente, el último ensayo reciente dedicado al tema titula *Il sogno nella poesia greca, dai poemi omerici al teatro*, publicado a Roma en el 2012. La autora, Roberta Colantone, pasa revista a todas las ocurrencias oníricas que se encuentran dentro del panorama poético, encuadrándolas en sus respectivos contextos de pertenencia. El estudio está estructurado de manera metódica y sistemática siguiendo, aún todavía, la orientación propia de la *Traumdeutung* freudiana. Por tanto, enfatizando el influjo psicológico sobre el proceso de la persona que tiene el sueño, se organizan las imágenes producidas durante la noche según tres tipologías: “objetiva”, “simbólica” y de “residuo diurno”, dedicando un apéndice a las referencias menores representadas por simples alusiones o similitudes.

Sin duda se trata de un libro útil e interesante del cual partir para una mayor profundización, puesto que, por la extensión del campo de investigación, falta un análisis léxico detallado que pueda contribuir a la individuación del significado del

²³ Abbate 2017, p. 19.

sueño en el interior de la estructura de la obra trágica y en relación con la ideología del poeta.

Si bien se pueden destacar otras aportaciones académicas que tratan la cuestión onírica de manera más general o menos sistemática²⁴, estos son las principales obras específicas sobre el argumento hasta hoy, que han constituido un motivo de reflexión y un punto de partida para mi investigación.

Objetivos y Metodología

Respecto a los estudios anteriores, el presente trabajo se propone ofrecer una perspectiva analítica suplementaria sobre la concepción de los sueños, delimitada a la producción trágica de Sófocles y Eurípides, en línea con la notable y meticulosa investigación que Albina Abbate ya propuso para Esquilo en una obra recientemente publicada (*Il sogno nelle tragedie di Eschilo*, Trento, 2017).

Mi aporte surge de la demostración de la centralidad del motivo onírico adentro de la obra de los poetas trágicos, una observación que ya unos críticos como Cederstrom²⁵ (para Sófocles) o Aélion²⁶, esta última con un artículo restringido a Esquilo, habían, sin embargo, intuido y reconocido. Pero, el objetivo propuesto es sobre todo establecer cómo éstos, puesto que contienen *in nuce* las temáticas sobre las que el autor quiere ofrecer una discusión y sobre la que se basa la tragedia, tejen un hilo de conexión temático y semántico entre sus partes dramáticas, y no forman sólo una convención técnica a nivel emocional, como ya destacaban los estudios anteriores.

Así, la necesidad de determinar y comprobar esta función, ha comportado un estudio analítico léxico y semántico de cada secuencia narrativa, cuyos elementos oníricos se ha intentado rastrear en forma de ocurrencias directas e indirectas a lo largo de la obra y en sus partes líricas, sin prescindir de las complejas cuestiones textuales que tal vez, sobre todo con respecto a Eurípides, quedan implicadas en el

²⁴ Kessels 1978, *Studies on Dream in Greek Literature*, Utrecht; Van Lieshout 1980, *Greek on Dreams*, Utrecht; Guidorizzi 1988 (a cargo de), *Il sogno in Grecia*, Roma-Bari; Brillante 1991, *Studi sulla rappresentazione del sogno nell'antica Grecia*, Palermo; Harris 2009, *Due son le porte dei sogni, l'esperienza onirica nel mondo antico*, Roma-Bari.

²⁵ Cederstrom 1972, p. 161.

²⁶ Aélion 1984, pp. 133-146.

estudio. Además, una atención especial se ha dedicado al elemento escenográfico, resultando acorde perfectamente con la caracterización de los sueños, de los que prepara e introduce la narración.

La investigación, por lo tanto, se ha realizado sobre un total de cuatro tragedias, aquellas en las que el poeta privilegió el aspecto del contenido, elaborando descripciones oníricas suficientemente detalladas y que han podido permitir, para cada autor, la determinación de un significado común subyacente en las escenas de sueño. Esta conclusión, sin embargo, se ha logrado también a través de las referencias esporádicas sobre el mismo tema que aparecen en las tragedias de dichos autores (Eur., *Alc.*, 354; *HF.*, 494-495, 514-518). Así se ha decidido incluirlas en forma de citas y/o comparación con las obras analizadas²⁷, que, en orden de presentación son: *Electra*, *Edipo Rey*, *Hécuba* e *Ifigenia Táurica*. Del presente estudio se aparta, en cambio, el *Rhesos*, una tragedia erróneamente asignada a Eurípides, que, todavía, recientemente los críticos parecen datar en una época ligeramente posterior y concretamente en el siglo IV a.C.²⁸

Entre los dramas de Sófocles se ha decidido estructurar el análisis a partir de *Electra*, porque en ella se ofrece una minuciosa descripción simbólica, a diferencia de la rápida alusión -sin embargo, interesante para entender la ideología del poeta- que se presenta en *Edipo Rey*, a pesar de que esta última resulte anterior, ya que remonta al 411 a.C. Posteriormente, el trabajo sigue concentrándose sobre la producción eurípidea, la cual, por las mismas razones cronológicas, empieza en la *Hécuba*, para llegar a *Ifigenia Táurica*. El camino analítico elegido se ha desarrollado teniendo en cuenta la estructura del drama, centrado en primer lugar en el Prólogo, seguido por los episodios y sus partes líricas, tal y como están alternados en la obra.

Cuando ha sido posible, se ha intentado examinar cada pasaje en relación con los antecedentes literarios que aparecen en forma de referencias intertextuales, jugando un papel importante en el establecimiento de una sutil red de citas eruditas para el

²⁷ Aunque queda abierta la posibilidad de una ampliación del tema onírico en la tragedia eurípidea del *HF.*

²⁸ Sobre la espinosa cuestión de la autenticidad, aparecieron muchos estudios en contra y a favor de la atribución a Eurípides, tanto que hasta hoy hay muchas opiniones divergentes. Entre ellas, señalo el completo trabajo de Ritchie 1964, que defiende la paternidad eurípidea y en esta opinión se alinea Devereux 2006, 390; mientras que, entre los escritos en contra, me parecen muy válidos Knox 1990, pp. 376-377 y Labiano 2011, p. 166, que atribuyen la tragedia a un autor anónimo del siglo IV a.C.

público. Y, finalmente, los resultados que he podido vislumbrar en esta investigación han sido sometidos a una comparación, para la identificación de analogías y diferencias sobre funcionalidad, valor y significado que los dos autores trágicos asignan al elemento onírico, también en relación con el estudio ya desarrollado sobre Esquilo.

Así, antes de pasar a la exposición analítica propuesta para cada tragedia en los correspondientes capítulos, se adjunta, a continuación, una breve reseña de los antecedentes literarios que han establecido los fundamentos para la creación literaria del sueño en el género trágico.

Una retrospectiva literaria: los sueños desde Homero a la poesía lírica

Sin duda, en la elaboración y en el tratamiento del dicho tema en la tragedia, un papel imprescindible ha sido representado por los antecedentes literarios de la épica homérica y de la poesía lírica.

Los primeros testimonios surgen, de hecho, con la *Ilíada* y la *Odisea*, en las que la visión nocturna, indicada con el amplio y genérico término de εἶδωλον (con única excepción para la manifestación engañosa de "Ονειρος in *Il.*, II, 6), se concibe como una entidad sobrenatural, personificando tal vez la misma divinidad (como en el caso de Atenea en *Od.*, VI, 41-42, que aparece de forma onírica a Nausica) o representando a una figura enviada por los dioses o un difunto. Por eso, el concepto se entiende como una experiencia individual de tipo exógeno, es decir exterior al sujeto que sueña, determinada también con la expresión de *visit-dream*²⁹. La aparición de la imagen, estructurada narrativamente como una escena típica, está introducida por un verbo de movimiento que, según la fórmula στῆ δ' ἄρ' ὑπὲρ κεφαλῆς, explica su detenerse sobre la cabeza del durmiente para comunicarle directamente un mensaje o una advertencia, por verdadera o mentirosa que sea. Pero, aunque en principio la visión puede crear unas dudas en quien sueña³⁰, al final, esa siempre se considera auténtica, aún cuando no lo sea (cfr. *supra*). En el concreto, si en la *Ilíada* el sujeto

²⁹ Guidorizzi in AA.VV., 1988, xiii; Colantone 2012, p. 75; Harris 2009 (trad.), p. 28, habla de epifanía, dado que se trata de una manifestación de origen divina.

³⁰ Téngase en cuenta el caso de la aparición del sueño funesto a Agamenón en *Il.*, II, 83 ss.

onírico, siempre masculino, acepta los avisos como verídicos, en la *Odisea*, cuyos destinatarios, en cambio, resultan femeninos (Nausica en VI, 10-47; Penélope in XIX, 560-569), emerge, más bien, la conciencia de que no siempre esos puedan ser fiables. Dicha concepción en el poema está presentada por Penélope a través de un elaborado simbolismo que establece la existencia de dos puertas en la génesis de los sueños: si la de marfil se asocia a los sueños mendaces, la puerta de cuerno representa aquellos verdaderos. La exegesis sobre la tipología de materiales, con los que se caracterizan las dos entradas, ha avivado muchas teorías³¹ desde la antigüedad, induciendo a la respectiva identificación con el marfil y el cuerno, de las palabras y la vista, en relación con los relativos verbos *κεραίνω* y *ἐλεφαίρω*³². Este tipo de acercamiento se puede explicar con la naturaleza simbólica del sueño de la reina itacense que se diferencia de los otros por la proveniencia desconocida y por el hecho de que no haya apariciones directas en la comunicación del mensaje alegórico³³. Si este rasgo permite establecer analogías con los sueños trágicos, al mismo tiempo, ofrece un elemento distintivo de los otros contados en Homero, concebidos como producto de la voluntad divina o del difunto, desde los que han sido emanados.

Del sueño de Penélope se aleja también la elaboración onírica de los poetas líricos, en los que el fenómeno se imagina, si se utiliza la definición propuesta por Del Corno³⁴, como una relación más directa y establecida por medio del ritual de la *incubatio*, ya que se trata de una *onirofania* o un coloquio con la divinidad. De esta manera se pueden interpretar los fragmentos de Safo (segunda mitad del siglo VII a.C.) fr. 134 V (*Ζῆ <·> ἐλεξάμαν ὄναρ Κυπρογενεῖα*) y fr. 63 V (*Ὅνοιρε μελαινα [.....]*

³¹Entre los estudios se destacan el libro de E. L. Highbarger (*The Gates of Dreams. An archeological examination of Vergil, Aeneid VI, 893-899*, The John Hopkins University Study in Archaeology, 30) 1940, que observa una influencia de la tradición cosmológica egipcia; la obra de A. Amory (*The Gates of Horn and Ivory*, YCIS, 20) 1966, pp. 1-59, en la cual la puertas del marfil y de cuerno representarían respectivamente a Penélope y a Odiseo en la representación de la verdad, por un lado, y de la perspectiva intuitiva de la mujer hacia las cosas, por el otro; Kessels 1978, pp. 100-109; Levy 1982, pp. 23-41; el artículo de B. Haler (*The Gates of Horn and Ivory in Odissey 19: Penelope's call for deeds, not words*, CPh, 104, 4) 2009, pp. 397-417, según el cual el discurso alegórico de Penélope sería interpretable como una exortación a Odiseo para que deje sus discursos engañosos y actúe con el arco; y, finalmente, señalo la lectura astronómica de J. Shulte (*The Gates of Horn and Ivory: a Geographical Myth*, «Studia Litterarum» I, 3-4) 2016, pp. 82-91, el cual pone en relación la puerta de cuerno con la constelación del Capricornio, mientras que la de marfil representaría la Osa Mayor.

³² *Schol. V ad Od.*, XIX, 562.

³³ Sobre las características de los sueños homéricos: Levy 1982, pp. 23-41.

³⁴ Del Corno 1962, p. 355.

φο[ι]ταίς, ὅτα τ' ὕπνος [.....]), en el último de los que, en particular, la ocurrencia del verbo φοιτάω parece aludir al vagar de la entidad onírica como una verdadera personificación³⁵, evocando la tipología del sueño en Homero (cfr. *Il.*, II, 6 ss.).

Un nexo con la practica de la incubación se deduce también de las odas pindáricas. En *Pyth.*, IV, 163-164, el fenómeno se relaciona con el engaño y con el elemento profético, ya que Pelias, tío de Jasón, finge haber recibido mediante un sueño una respuesta a un oráculo, como si ese fuese una petición del tirano a la divinidad délfica³⁶, que implica un contacto directo con el dios. Dicha visión, empuja al personaje a emprender una expedición a la Cólquida, de la que se garantiza el buen éxito, encomendando al sobrino la difícil misión. En realidad, se trata de una ficción del tirano, que así quiere liberarse para siempre de la amenaza del joven héroe, decidido a restablecer el trono del padre, del que Pelias se había apoderado, dejando percibir la concepción engañosa de las visiones nocturnas.

La segunda ocurrencia onírica, en la forma de *incubatio*³⁷, se encuentra en *Ol.*, XIII, 63-68, e ilustra el famoso sueño de Belerofonte, el que, antes de matar a la Quimera, intenta domar el caballo Pegaso. De este ejemplo emerge, en cambio, una asociación con la realidad: según el consejo del adivino Poliido, el varón se duerme sobre el ara de Atenea, desde la que recibirá como don, a través de una epifanía de la diosa, un freno de oro con el cual podrá montar el animal. La autenticidad de la aparición se confirma con el hallazgo efectivo del objeto, reiterada desde el principio también por el uso de la expresión ἐξ ὀνείρου δ' αὐτίκα ἦν ὕπαρ (65-66), cuyo sustantivo ὕπαρ, designando la realidad³⁸ en oposición al sueño, sitúa la visión en el ámbito de la veracidad.

Sin embargo, las referencias a los sueños en la lírica recurren también en forma de similitud, como muestra todavía la *Pyth.*, VIII, 95-96, en la que el ser humano se define como un ὄναιρ, una sombra desprovista de consistencia. Se trata de una imagen, de ascendencia homérica (*Od.*, XI, 207), que ha sido inspiradora para la poesía trágica, de la que hallamos un eco en Aesch., *Ag.*, 839 y Soph., fr. 659, 6 Radt y en el canto lírico del *OT*, 1189-1192, donde, aunque no se utiliza la expresión en relación con los

³⁵ Colantone 2012, p. 113.

³⁶ En el sueño se hace referencia a la fuente Castalia de Delfos, vv. 163-164, de la que se hace mención también en el Tercero Estásimo de *IT*, 1256, como el lugar de origen del fenómeno.

³⁷ Sobre el sueño cfr. Dorati 2013, pp. 27-49.

³⁸ Casevitz 1982, p. 72; Colantone 2012, p. 113.

sueños, el coro retrata a Edipo como una representación de la ilusión, antes de que él aparezca en escena como si fuese una imagen onírica (1309-1310: πᾶ μοι φθογγὰ διαπωτᾶται φοράδην;). Así, en la forma de un fantasma o de sueño alado el personaje reaparece en Eur., *Pho.*, 1543-1545: (...ἀλαίνων: 1537) ...πολιὸν αἰθέρος ἀφανὲς εἶδωλον ἧ| νέκυν ἔνερθεν ἧ| πτανὸν ὄνειρον;)³⁹.

De forma similar, el mismo matiz semántico se encuentra en un fragmento de Mimnermo (segunda mitad del siglo VII a.C.) y precisamente en el fr. V Diehl que compara la fugacidad de la juventud a los sueños (ἀλλ' ὀλιγοχρόνιον γίγνεται ὥσπερ ὄναρ| ἧβη τιμήεσσα').

Al final, a la tipología simbólica pertenece, en cambio, el fragmento onírico de Estesícoro (fr. 219 Page), procedente de la *Oresteia*, que describe la terrorífica visión profética de Clitemnestra, en la que la reina ve el renacimiento de Agamenón en la forma de una serpiente con la cabeza ensangrentada. Este pasaje, que podemos leer gracias a una referencia de Plutarco (*Ser. num. vind*, 10), como bien sabemos, sirvió como modelo para la elaboración de las descripciones oníricas en Esquilo (*Cho.*, 527-550) y Sófocles (*El.*, 413-427), destacándose por el papel emocional que este fenómeno produce sobre el sujeto que tiene el sueño y dejando una estimulante herencia para los autores del género trágico.

³⁹ Caracterizada por una consistencia impalpable, además, es la imagen de los ancianos que forman el coro en Eur., *HF.*, 113-114: ἔπεα μόνον καὶ δόκημα νυκτερωπὸν ἐννύχων ὀνείρων...

IL SOGNO IN SOFOCLE

Introduzione generale: la concezione religiosa e l'importanza dell'elemento profetico e onirico nell'ideologia sofoclea

Nell'affrontare uno studio analitico sul sogno sofocleo, è utile e opportuno illustrare anzitutto il particolare rapporto che Sofocle ha intrattenuto con la politica¹, ma soprattutto con la religione, come indicano alcuni aneddoti tratti dalla sua biografia. Si evince, infatti, un'evidente devozione, per la quale egli viene tradizionalmente considerato come il più religioso tra i tre tragici del V sec. a.C. e "il più amato dagli dei"².

In effetti, a proposito della sua *pietas* sono vari gli episodi, tratti dalla *Vita di Sofocle*, secondo i quali egli ricoprì la carica di sacerdote di *Halon* (un eroe cresciuto insieme ad Asclepio presso il centauro Chirone), e fu anche eroizzato alla sua morte con l'appellativo di *Dexione*³, per aver ospitato nella sua casa la statua del dio della medicina, del cui culto egli contribuì all'introduzione ad Atene intorno al 420 a.C.⁴

Il sentimento di religiosità sofocleo non riguarda solo il dio Asclepio⁵, citato in una delle sue ultime tragedie, il *Filottete*, ma anche altre divinità. Un episodio riportato ancora dalla *Vita*, basandosi su una testimonianza del filosofo aristotelico Ieronimo di Rodi⁶, vissuto ad Atene nel III sec. a.C., lo mette infatti in relazione con un culto di Eracle "Rivelatore", in onore del quale egli avrebbe fondato un santuario a seguito di

¹ Questo dettaglio biografico risulta fondamentale per comprendere la presenza di elementi riguardanti la vita pubblica anche all'interno della narrazione onirica. Egli fu infatti stratega nel 441/440 a.C., e successivamente nel 430/429 a.C, e, infine, fu uno dei commissari che votarono l'istituzione del regime oligarchico nel 413 a.C. Sulla sua biografia, cfr. Jouanna 2007, pp. 23-72.

² Jouanna 2007, p. 73; *Vita di Sofocle*, c. 12 (= Test. 1 Radt); Liban., *Lettres*, 390, 9.

³ *Etymol. Gen.*, s.v. *Dexion* (=Test. 69 Radt)

⁴ Per questa divinità il poeta compose anche un peana (Philostr., *Vita di Apollonio di Tyana*, 3, 17) e fece erigere un altare in una delle cinte sacre sul fianco sud dell'Acropoli, che gli valse un riconoscimento onorifico da parte degli Ateniesi: l'esistenza di un santuario di Sofocle eroizzato è stata effettivamente documentata dagli scavi archeologici e dai riscontri epigrafici, che possiamo datare alla seconda metà del IV sec. a.C: Jouanna 2007, p. 80.

⁵ Ricordiamo che Asclepio è considerato figlio di Apollo.

⁶ Hieron., frag. 31 Wehrli = Test. 1 Radt = Ann. V.

un sogno. Secondo questa leggenda fu il dio in persona a svelare al poeta dove era stata nascosta una corona d'oro rubata sull'Acropoli, per il cui ritrovamento egli ricevette il premio di un talento che gli permise di far costruire il tempio. Si tratta solo di un aneddoto, però gli archeologi hanno effettivamente ritrovato sul fianco sud della cittadella⁷ le tracce di questo culto, proprio dove risultava anche quello di Asclepio.

Perfino Cicerone⁸ e Tertulliano⁹ citano l'episodio, cercando di dimostrare l'esistenza dell'autenticità di alcuni sogni. È evidente, dunque, che fin dall'antichità la tradizione attribuiva alla figura del poeta tragico un'associazione con l'elemento profetico e il sogno, confermando l'idea che l'autore attribuiva a questi messaggi un certo valore di veridicità. In tutta la produzione tragica a noi pervenuta, infatti, l'elemento oracolare apollineo appare una costante che sempre arriva a realizzarsi: Sofocle si mostra un "fedele assertore" della parola delfica¹⁰ ed un suo difensore, soprattutto in un periodo storico particolare, il secolo di Pericle, in cui stava diffondendosi il movimento razionalista della sofistica e della critica sull'esistenza degli dei.

Nonostante i profondi influssi religiosi e la predilezione verso oracoli e profezie, le tragedie a noi pervenute tramandano però – diversamente da Eschilo, nelle cui opere si incontrano numerosi riferimenti al sogno – solo un unico caso di narrazione onirica. Essa viene ampiamente descritta nell'*Elettra*, ma un altro breve cenno, quasi mai considerato nelle opere che trattano l'argomento onirico in tragedia, si può infine individuare nell'*Edipo Re*¹¹.

Come detto sopra, anche nell'*Elettra* il sogno pare assolvere una funzione importante, perché risulta essenziale a completare l'oracolo di Apollo e potenziare i messaggi da lui inviati, messaggi che, come in tutte le tragedie, sempre si compiono.

⁷ Jouanna 2007, p. 75.

⁸ Cic., *De Divin.*, I, 54.

⁹ Tertull., *De anima.*, 46, 9.

¹⁰ *Chaque fois qu'un personnage met en doute les devins ou les oracles, les faits viennent rapidement montrer la véracité des predictions et l'erreur de celui qui les a mises en question:* cfr. Jouanna 2007, p. 433.

¹¹ L'interesse a considerare insieme oracoli e profezie appare già nelle prime opere dedicate a questo argomento in Stählin 1912; Messer 1918, Bächli 1954, Lennig 1969, e, in ultimo, Walde 2001, p. 125. In questi scritti l'unico ad essere oggetto di attenzione, per la sua narrazione particolarmente dettagliata è il sogno descritto nell'*Elettra*, tralasciando l'esame del sogno riferito nell'*Edipo Re*.

CAPITOLO I

I.1 L'*Elettra*: premesse

Tra le sette tragedie a noi pervenute, l'*Elettra*, che si ascrive all'ultima fase compositiva del poeta, si colloca dopo l'*Edipo Re* e prima del *Filottete* (quest'ultima datata al 409 a.C.) per il ricorso ad un ritmo dialogico più serrato e alcune innovazioni non riscontrabili nella prima produzione¹.

Purtroppo, non vi sono dati sicuri per stabilire l'effettiva cronologia dell'opera, soprattutto in rapporto all'*Elettra* di Euripide², anche se si è generalmente indotti a sostenere che sia stata composta durante le prime due decadi della Guerra del Peloponneso (431-404 a.C.)³. Recentemente, tuttavia, Gil Fernández ha proposto di circoscriverla ad un arco cronologico più ristretto, collocandola intorno al 410 a.C. e considerandola, dunque, posteriore a quella euripidea⁴.

La tragedia si svolge dopo l'assassinio di Agamennone perpetrato da Clitemnestra ed Egisto e sviluppa il tema della vendetta di Oreste che si compie con il fondamentale contributo di Elettra. Sebbene alcuni critici ne abbiano voluto ridimensionare l'importanza⁵, la giovane risulta la vera eroina e protagonista, come specifica il titolo

¹ Nell'opera si incontrano venticinque esempi di *antilabé*, ossia la divisione di un verso tra due personaggi o addirittura tra tre (v. 1502) e Parodo e Secondo Stasimo dialogati. Il carattere dialogico della Parodo, in particolare, appare caratteristico delle opere più recenti, quali *Filottete* ed *Edipo a Colono*. Cfr. Jouanna 2007, p. 566.

² Albini 1983, xxxii, sostiene che l'*Elettra* euripidea sia databile al 413 a.C. e che la omonima tragedia di Sofocle sia posteriore, scritta con la finalità di confutare le opinioni dell'opera precedente per riallacciarsi ad Eschilo e ripristinare i valori della giustizia e del senso di vendetta.

³ Horsley 1980, p. 28, propone dunque una frangia cronologica piuttosto ampia.

⁴ Gil Fernández 2010, p. 63. Jebb 1967, xliii, invece, nella sua introduzione al testo critico, anche se inizialmente prospetta la possibilità che la tragedia possa essere posteriore, in conclusione non vede valide ragioni per sostenerlo. Perrotta 1935, p. 367, la giudica *forse posteriore, non certo anteriore, al 415*; Whitman 1951, pp. 51-55, la colloca tra il 418 e il 414 a.C.; Segal concorda con Owen e la colloca tra il 411 o il 410 a.C.: cfr. Segal 1966, p. 533. La datazione dell'omonima tragedia euripidea è ascrivibile forse al 421/420 a.C.: Segal 2001, xi.

⁵ Bowman 1997, p. 131, n. 1, parla di esclusione dell'elemento femminile, usato solo come mezzo per il ristabilimento del potere politico da parte maschile. Cfr. anche Zeitlin 1990, p. 69. Recentemente l'argomento onirico è stato oggetto di un'interessante analisi di Brillante 2019, pp. 35-50, in cui, sulla base di un confronto con i precedenti di Stesicoro ed Eschilo, emerge il preponderante tema della trasmissione del potere regale da padre a figlio, e la mancanza di una partecipazione attiva dell'elemento femminile. Per quanto il sogno sia

dell'opera, che ne sottolinea la centralità, e la sua presenza quasi continua durante lo svolgimento dell'azione (precisamente dal v. 86 fino al v. 1490) e persino nelle sezioni dedicate al coro, nella Parodo e negli Stasimi (ad eccezione del Quarto), dove più parti corali sono sostituite da dialoghi lirici tra il coro ed Elettra (Parodo e Primo Stasimo).

Dell'eroina, la tragedia offre un'evoluzione psicologica e caratteriale determinata dall'alternarsi di sofferenze e speranze, alle quali concorre anche il fenomeno onirico: durante il compianto per la morte del padre e nell'attesa del ritorno del fratello, Elettra viene a conoscenza grazie a Crisotemi di un sogno sconvolgente per la madre che profetizza in forma allegorica la ricomparsa del figlio come giustiziere. Da un primo momento di esaltazione iniziale, la giovane passa, tuttavia, ad uno stato di totale annientamento nel momento in cui il Pedagogo, secondo un piano ingannevole architettato da Oreste, ne annuncia la falsa morte, che sarà dimostrata mediante una prova fittizia. L'urna di bronzo contenente le sue ceneri, però, è solo una falsità che risponde ai precetti dati ad Oreste dall'oracolo di Apollo di compiere la vendetta con l'uso della menzogna, di cui il maestro è l'esecutore attraverso l'arte della parola. Le speranze di Elettra vengono pertanto ripetutamente spente ed attizzate, così da spingerla all'azione ed indurla a partecipare al compimento del castigo.

Se si può parlare di una centralità del personaggio femminile, sul piano divino, a risultare una presenza costante è, invece, la figura maschile di Apollo. Il dio, infatti, garantisce e giustifica il matricidio e la punizione di Egisto, assicurando il trionfo della libertà degli Atridi.

Sulla base di questa considerazione l'*Elettra* può essere definita una tragedia profondamente "apollinea", per quanto questo aspetto non sembri essere una specificità del nostro dramma, poiché la presenza del dio appare rilevante già nelle *Eumenidi* di Eschilo, dove il ruolo di Apollo, tuttavia, appare sfumato rispetto alla figura di Zeus, che nella trilogia⁶ è ripetutamente invocato. Essenziale nel

considerato un principio organizzatore all'interno della struttura drammatica e Cederstrom 1972, p. 161, riconosca che *the dream is the germ and the focus of the tragedy*, non sembra tuttavia essere stata rilevata una relazione tra questo e l'eroina, il cui contributo risulta invece fondamentale nell'attuazione del piano di vendetta.

⁶ Aesch., *Ag.*, 513, 704, 748, 973, 1386-1387; *Cho.*, 18, 245, 382, 395, 409, 784, 800; *Eum.*, 17, 622, 760. Nelle *Eumenidi*, inoltre, Apollo è definito figlio di Zeus (v. 148) e si appella alla giustizia del dio, che garantisce la validità della parola oracolare (vv. 615-624). Questi è sostanzialmente Διὸς προφήτης, spodestato dalla vergine Atena: cfr. Wheeler 2003, p. 385.

compimento della vendetta, inoltre, è la figura di Hermes, mentre la Giustizia ed Atena pongono fine all'ira delle Erinni⁷.

Nell'*Elettra*, invece, la funzione del dio appare determinante nella conclusione della storia⁸ ed in stretta associazione con l'elemento onirico, in una funzione complementare alla dimensione profetica.

La presenza di Apollo si osserva già nei primi versi mediante la caratterizzazione topografica dell'antica Micene-Argo⁹, dominata dalla piazza *Licea*, spazio pubblico e politico-religioso per eccellenza dedicato al dio "uccisore di lupi" (τοῦ λυκοκτόνου θεοῦ| ἀγορὰ Λυκεῖος, vv. 6-7), e dal tempio di Hera, simbolo della dimensione privata e femminile.

Nel corso della tragedia, inoltre, la divinità ricorre con diversi appellativi (*Liceo*: vv. 7, 645, 655, 1379; *Pitico*: v. 32; *Febo*: v. 35; *Lossia*: v. 180; *Febo Prostaterio*: v. 637) e si associa costantemente ad Oreste. Già nel Prologo (vv. 1-120) l'eroe racconta di essersi recato all'oracolo delfico per sapere come punire gli assassini di suo padre (vv. 32-33) e, nel piano di vendetta, i giochi Pitici (v. 49) costituiscono il contesto della sua falsa morte, che sarà narrata dal Pedagogo nel Secondo Episodio (v. 672 ss.). Anche nella Parodo (vv. 121-250) la circonlocuzione "colui che vive sul lido di Crisa, pascolo di mandrie" (ὁ τὰν Κρίσαν| βούνομον ἔχων ἀκτάν, v. 180), con cui si indica il giovane atride, istituisce un collegamento tra il dio e l'eroe, dato che la città era stata consacrata ad Apollo dagli abitanti di Delfi. Tuttavia, già nell'*Iliade* si menziona un centro omonimo situato nella Troade e legato al culto di Apollo *Sminteo*¹⁰, il cui sacerdote è Crise e sua figlia è Criseide, la schiava di Agamennone.

Nel Primo Episodio (vv. 251- 471), la rivelazione del sogno al Sole (v. 424) da parte di Clitemnestra durante il suo rituale apotropico è identificabile come un'allusione

Infine, l'uscita di Apollo dalla scena, silenziosa come il suo ingresso, passa inosservata: cfr. Pattoni in AA.VV., 1995, p. 535, n. 124. Tale considerazione rafforzerebbe l'idea di un suo ruolo "subordinato" a Zeus.

⁷ Aesch., *Eum.*, 968 ss.

⁸ Senza dubbio il mito di Oreste ha un forte legame con Apollo, ma in questo caso l'eroe è solo la mano che compie la vendetta, mentre tutta la vicenda è incentrata su Elettra.

⁹ Si parla del territorio di Argo che, nella tragedia, si può vedere dalla rocca di Micene. Segal 1981, p. 266, ha posto l'accento su un interessante elemento che caratterizza la città, nel verso Μυκῆνας τὰς πολυχρύσους, πολύφθορόν τε δῶμα Πελοπιδῶν (vv. 9-10), l'oro si associa, mediante lo stesso prefisso avverbale -πολυ, al motivo della distruzione: è dunque un mondo che suggerisce corruzione e violenza e che ben si combina con il carattere distruttivo del dio.

¹⁰ *Il.*, I, 37 ss.

ad Apollo nella sua prerogativa purificatrice. Sebbene un'assimilazione con il dio solare Helios sia certa solo a partire dall'ultimo quarto del V sec. a.C., dovuta con probabilità al comune legame con la luce¹¹, la loro associazione sembra emergere già in epoca arcaica¹² ed applicabile a questo contesto.

Ripetute invocazioni, insieme alla celebrazione di sacrifici, compaiono inoltre, nel resto della tragedia ed in particolare nel Secondo Episodio, dove Clitemnestra prega il dio per il terrore causato dalla visione notturna (vv. 634-659). Allo stesso modo, nel Quarto Episodio, la divinità viene invocata da Elettra durante l'ingresso di Oreste e Pilade nel palazzo, a protezione dell'atto di vendetta (vv. 1376-1383).

Nell'Esodo (vv. 1398-1510), infine, il dio è nominato al termine del matricidio, del cui atto Apollo ha vaticinato e sancito il carattere legittimo (Ἀπόλλων εἰ καλῶς ἐθέσπισεν, v. 1425). Al v. 1499 con toni ironici nei confronti di Egisto, Oreste sembra persino mostrare un'ispirazione profetica attribuibile al dio: ἐγὼ σοι μάντις εἰμὶ τῶνδ' ἄκρος (*io sono per te un sicuro profeta dei tuoi mali*).

Ai riferimenti espliciti sopra indicati si può inoltre aggiungere la presenza di immagini ed espressioni connesse con la luce lungo tutto lo svolgimento del dramma.

L'epiteto *Liceo* deriva, infatti, dalla radice *λυκ che indica il lupo ma richiama, secondo un'etimologia popolare, anche la luce¹³, come si vedrà in seguito nel prosieguo dell'analisi. Un altro appellativo del dio è, inoltre, quello di *Febo*, connesso al significato della purezza e della luminosità¹⁴.

In connessione con questo concetto si possono citare, inoltre, i seguenti termini¹⁵:

¹¹ Horsley 1980, p. 22. In Aesch., *Suppl.*, 212-214: ΔΑ. καὶ Ζηνός ὄρνιν τόνδε νῦν κικλήσκετε. | ΧΟ. καλοῦμεν αὐγὰς Ἥλιου σωτηρίους. | ΔΑ. ἀγνόν τ' Ἀπόλλω, φύγαδ' ἀπ' οὐρανοῦ θεόν: in questo passo le due divinità sono distinte, ma risultano associate a Zeus nella loro prerogativa di *Iketerioi*, protettori dei supplici. Sicura è invece l'identificazione in un frammento euripideo del *Phaeton* (fr. 781, 224-226): ὦ καλλιφεγγὲς Ἥλι', ὥς μ' ἀπώλεσας καὶ τόνδ' Ἀπόλλων δ' ἐν βροτοῖς ὀρθῶς καλεῖ, ὅστις τὰ σιγῶντ' ὀνόματ' οἶδε δαιμόνων; il dramma è datato approssimativamente intorno al 420 a.C.: cfr. Collard *et al.* 1995, pp. 195 ss.

¹² LIMC, s.v. *Apollon-Helios: lokale Verbindungen des griechischen Apollon mit dem orientalischen Sonnengott werden schon früh, besonders in ostgriechischen kolonialgebieten vermutet, z. B. in Sukas schon im frühen 8 Jh. v. Chr. [...]. In den Texten seit dem 5 Jh. v. Chr.*; Burkert 2007, p. 201, n. 55; p. 304.

¹³ DELG, s.v. *Λυκηγενής*: è un epiteto di Apollo, il cui significato è "originario della Licia". Tuttavia si fa derivare l'epiteto *λύκειος* da *λύκος*, il lupo. Leaf, con riferimento a *Il.*, IV, 101, associa la parola a *λύκη*, la luce. Cfr. anche Frisk 1960, s.v.; Beekes 2010, p. 877.

¹⁴ DELG, s.v. *Φοῖβος*.

¹⁵ Se comparate con l'*Edipo Re* e il *Filottete*, le espressioni indicanti la luce sono numericamente superiori: in totale diciotto contro le sette presenti nell'*Edipo Re* (φῶς; vv.

- il nome della protagonista Ἡλέκτρα avrebbe, secondo alcuni, il significato di «la splendente¹⁶», riconducibile al sostantivo ἡλέκτωρ, che già in Omero è riferito al Sole¹⁷ e che permetterebbe di stabilire un legame tra il dio e l'eroina. Tuttavia l'etimologia del nome è talvolta associata all'aggettivo ἄλεκτρα¹⁸ e all'autoannientamento dell'eroina, che rifiuta, ma è anche esclusa dalle nozze, capovolgendo il normale ordine cosmico. In questo senso l'associazione con Apollo deriva dalla duplice connotazione contenuta nel suo nome: di luce e distruzione di sé.
- i seguenti termini: λεύσσω (vv. 3, 106, 1429, 1475) connesso alla stessa radice che indica la luce¹⁹; παμφεγγεῖς (v. 105); σέλας (v. 17), λάμψειν (v. 66); λαμπρός (vv. 17, 685, 1130), φάος (v. 86), φέγγος (v. 381), φῶς (vv. 419, 640, 1224, 1354), φαέθων Ἴλιος (v. 824), φανερός (v. 832), φαιδρόν (vv. 1297, 1310) sono ricorrenti nell'opera e accentuano l'importanza della luce.

Connessi alla sfera Apollinea risultano infine:

- il nome Χρυσόθεμις, composto da χρυσός e θέμις²⁰, richiama suggestivamente la città di Crisa (con cui condivide la radice etimologica) e si ricollega ad Apollo. In Pausania (X, 7, 2) una omonima ragazza di Creta risulta la prima vincitrice agli agoni musicali istituiti in Focide in onore del santuario delfico.

375, 1183, 1428; λεύσσω: v. 1524; λαμπρός: vv. 81, 1483; φανερός: v. 507) e quattordici nel *Filottete* (φῶς: vv. 297, 625, 1353; λεύσσω: vv. 716, 815, 848, 1221, 1411; σέλας: v. 986; φάος: vv. 415, 663, 1212; φανερός: v. 1291; φεγγός: v. 867)

¹⁶ Gil Fernández 2010, p. 60. Il nome ἡλέκτωρ viene ricondotto alla luce anche da Mugler 1960, p. 44.

¹⁷ *Il.*, VI, 513; XIX, 398.

¹⁸ Ael., *V.H.*, IV, 26; Jebb 1967, xix-xx; Segal 1966, p. 494.

¹⁹ DELG, s.v. λεύσσω. Beekes 2010, p. 851. Il verbo di percezione visuale può talvolta rappresentare l'elemento vitale in contrapposizione alla morte, che avvolge gli uomini nell'oscurità: Mugler 1964, pp. 248-249. Nell'*Alexandra* di Licofrone λεύσσω si trova in associazione alla profezia: Cassandra cerca di rendere visibile ciò che vede nelle sue visioni: vv. 51, 86, 216. Si tratta quindi di un termine utilizzato a designare la luce in contesti di profezia visionaria.

²⁰ Corsano 1988, p. 47, mette in relazione il nome con la dea Themis. D'oro sono inoltre gli elementi che connotano il dio: l'arco (χρυσότοξος in Pind., *Ol.*, XIV, 15; Aesch., *Eum.*, 182; Soph., *OT*, 203-204), la lira/spada (χρυσάορος: Hom., *Il.*, V, 509; XV, 526), la chioma (χρυσοχαῖτα: Pind. *Pyth.*, II, 29; κρυσοκόμη: Pind., *Ol.*, IX, 6) e il suo carro (πολυκρύσος: Pind., *Pyth.*, IX, 9-11; Callim., *H.*, II, 34).

- la ripetuta ricorrenza di espressioni verbali connesse alla distruzione quali ὄλλυμι (vv. 291, 674, 806, 927, 1010, 1482) e tutti i suoi composti: ἀπόλλυμι²¹ (vv. 208, 304, 588, 677, 808, 831, 1137, 1163, 1164, 1321, 1360, 1405), διόλλυμι (vv. 141, 679), πανόλλυμι (v. 544), πανωλέθρους (v. 1009). È stato osservato²², in particolare, che l'associazione con ἀπόλλυμι (diventata convenzionale nel tardo V sec. a.C.), nel dramma si lega significativamente alla figura di Elettra e ai vendicatori, sebbene l'espressione τῶν ἀπολλύντων (v. 1405), sia riferita anche ai distruttori del normale ordine cosmico, Clitemnestra ed Egisto. In effetti, il mito ha sempre presentato Apollo come una divinità dalla doppia natura²³ che appare dispensatrice di guarigione ma anche distruttiva e capace di scatenare le pestilenze già nell'*Iliade*²⁴; egli è un dio tutore dell'ordine, garante di giustizia²⁵ e dispensatore di leggi, in particolare, nella tradizione spartana²⁶.

Avendo stabilito la centralità dell'eroina e il carattere apollineo della tragedia, si cercherà di chiarire come le due figure arrivino a coniugarsi proprio grazie all'elemento onirico.

La visione notturna si colloca in effetti in una relazione di polarità con l'oracolo delfico che, predicando il compimento della vendetta di Oreste in maniera ingannevole ed antitetica al comportamento eroico, rappresenta un'inversione dell'ordine cosmico. Al responso profetico ufficiale si contrappone il sogno di Clitemnestra (vv. 417 ss.) che, invece, prefigura in forma allegorica il ristabilimento dell'equilibrio mediante un'immagine di resurrezione del re e della sua ripresa del potere politico. Sperimentato all'interno dell'*oikos*, ma esteriorizzato all'aperto, in uno spazio pubblico, esso rappresenta una compenetrazione tra i due meccanismi profetici e le sfere maschile e femminile.

²¹ Già nell'*Orestea* di Eschilo e in *Ag.*, 1072-1082, Cassandra, che presagisce la propria morte, utilizza il verbo ad indicare la distruzione operata da Apollo. Cfr. inoltre Eur., *Phaet.*, 225; Plat., *Crat.*, 404.

²² Horsley 1980, p. 24.

²³ Detienne 2002, pp. 276 ss.; Natoli 2002, p. 104; Guidorizzi 2009-2012, p. 459.

²⁴ *Il.*, I, 9 ss. Sulla natura distruttiva di Apollo vi è una cospicua tradizione legata agli epiteti di *Apollo Pizio*, *Sauroctonos* (opere di Prassitele), *Sminteo* (citato nell'*Iliade*) e nel nostro caso *Licoctonio*.

²⁵ Guthrie 1977, p. 184.

²⁶ Tyrt., fr. 3 Diehl; Hdt., I, 65.

Alla dimensione notturna ed onirica appartiene Elettra (destinataria del messaggio del sogno), la quale in tutta la prima parte drammatica risulta immersa in un mondo fatto di dolore e calato in una notte senza fine, costituita da drammatici ricordi visuali che inducono a lamenti e discorsi inoperanti. La ragazza, tuttavia, se ne allontana progressivamente entrando nella sfera dell'azione, universo maschile e di Apollo. A questa evoluzione concorre proprio la narrazione onirica che, mediante il riferimento alla metafora sessuale dell'ὁμιλία, allude alla compenetrazione tra i due mondi. Sarà, infatti, la conoscenza della visione ad indurre la protagonista all'azione e al suo ruolo di cooperazione nella salvezza della stirpe.

Benché in un recente articolo Brillante²⁷ metta in evidenza come la visione notturna profetizzi la riconquista del potere legittimo degli Atridi attraverso la linea maschile senza il ricorso all'elemento femminile, tuttavia, è dimostrabile che il ruolo di Elettra ed il suo legame con il sogno non appaiono così marginali come ritenuto od omesso.

Nell'opera il sogno non è solo un semplice espediente tecnico, ma un contenitore di significati evocativi di notevole portata semantica, con la funzione di condensare in sé la complessità e le linee guida dell'opera, secondo quanto già Eleonor Cedestrom²⁸ aveva riconosciuto ed affermato nella sua dissertazione dottorale. Questo motivo assolve, inoltre, un importante ruolo connettivo tra tutte le parti tragiche che compongono il dramma, risultando centrale.

Si partirà dall'esame del Primo Episodio, che è anche la sezione in cui viene descritto l'angoscioso incubo di Clitemnestra, per poi procedere ordinatamente con l'analisi di tutte le sezioni.

I.2 Primo Episodio (vv. 251-471)

Rispetto alla bipartizione di genere²⁹ che caratterizza il Prologo (la cui analisi sarà esposta oltre), il primo episodio è una sezione tutta femminile, articolata in due parti ed interamente dominata da un'atmosfera di sogno. Se la prima (vv. 251-327) non

²⁷ Brillante 2019, pp. 35-50.

²⁸ Cedestrom 1972, p. 161.

²⁹ Se la prima parte di questa sezione introduttiva (vv. 1-85) è recitata dal Pedagogo e Oreste, la seconda (vv. 86-120) è occupata, invece, dalla monodia di Elettra.

presenta sostanziali cambiamenti con la Parodo³⁰, con la quale può essere considerata un'unica scena (Elettra ed il coro permangono sul palcoscenico senza provocare un cambio di personaggi), la seconda è invece significativamente marcata dall'ingresso di Crisotemi, alla quale è affidata l'esposizione della visione notturna. Tuttavia, la coesione delle due parti è mantenuta a livello tematico mediante la rievocazione iniziale di immagini che anticipano ed introducono la narrazione onirica, esposta nella seconda metà dell'episodio.

In presenza del coro la protagonista recita un accorato lamento, espressione della sua condizione miserevole e del dolore causato dalla scomparsa del padre; pur consapevole di eccedere nei lamenti, Elettra si mostra fedele e leale all'amore per i suoi cari e a quell'ideale aristocratico secondo cui è doveroso onorare e compiangere il defunto, nel rispetto della *themis*, una legge che sempre fiorisce: ἐν τίνι τοῦτ'ἔβλαστ'ἀνθρώπων; (v. 238). La sua angoscia persistente è generata e si accresce sempre più a causa della rappresentazione che appare fissa e costante davanti a sé, di giorno e di notte (κατ' ἡμᾶρ καὶ κατ'εὐφρόνην ἀεὶ θάλλοντα μᾶλλον [...] ὁρῶ; vv. 259-260), come in una mescolanza di visioni reali e di sogno, che sembrano preludere alla narrazione onirica. Se il sostantivo ἡμᾶρ³¹ si oppone dal punto di vista temporale al termine εὐφρόνη, in quest'ultimo si può invece cogliere una sfumatura legata alla dimensione profetica del sogno: esso ricorre in effetti con questa valenza in Eschilo in più occasioni³² nel designare la frequenza di visioni notturne che contrassegnano le lunghe notti di Atossa (*Pers.*, 180: ὡς τῆς πάροιθεν εὐφρόνης· λέξω δε σοι³³) o i sonni tormentati dalle reiterate visite di indefinite figure oniriche inviate da Zeus a Io (*PV*, 655). A precorrere la profezia onirica è, inoltre, il ricorso al participio di θάλλω, che

³⁰ L'unico cambiamento individuabile rispetto alla sfilata e al canto del coro è nella tecnica di esecuzione, poiché si passa dal cantato al recitato e, significativamente, Elettra, con la sua lunga monodia, occupa il centro della scena, riducendo il coro ad un ruolo di "contorno".

³¹ Il *Lexicon Sophocleum* presenta il sostantivo ἡμᾶρ come una rara espressione utilizzata nell'*Elettra* in contrapposizione ad εὐφρόνη. Il termine figura solo due volte in tutto il dramma, in riferimento al desiderio di Elettra di vedere la luce del giorno (Prologo, v. 106,) richiamando il dio Apollo, e in questo contesto (259), che si caratterizza invece per un'atmosfera di sogno.

³² La parola viene generalmente considerata come un eufemismo per designare la notte: LSJ s.v. εὐφρόνη; in un frammento di Euripide dell'*Alope*, esso si trova legato al contesto onirico: fr. 107 Nauck: πλήσας δὲ νηδύν οὐδ'ὄναρ κατ'εὐφρόνην φίλοις ἔδειξεν αὐτόν (*riempito lo stomaco non rivelava sé stesso ai cari neppure in sogno durante la notte*).

³³ L'espressione κατ'εὐφρόνην ricorre anche in Aesch., *Pers.*, 221, impiegata dal coro nel consigliare i riti apotropaici da compiere a seguito del sogno di Atossa. Il sostantivo, secondo Moreau 1992-1993, p. 32, in relazione alla visione di un sogno, possiede un colorito apotropaico. Cfr. Abbate 2017, p. 171.

Sebbene la visione notturna presagisca alla regina la fine del potere degli usurpatori, Elettra in questo contesto si mostra priva di speranza, vedendo davanti a sé l'aumentare dei suoi mali e di quelli della casa, rappresentati dalla madre e da Egisto. Nel descriverli, l'eroina insiste ripetutamente usando per ben tre volte il verbo ὁράω che intensifica l'impatto emotivo creato su di lei³⁴ dalla percezione visiva (il vedere è dominante in tutta la *rhexis*, a partire dall'ὁρῶσα del v. 258 e ὁρῶ del v. 260, fino all'ὁρῶσα del v. 282 riferito a Clitemnestra), la quale, per quanto reale, assume dei tratti onirici proprio per il suo perdurare durante le notti prolungate. La descrizione si compone di quattro immagini in sequenza, come in un'istantanea³⁵ in cui appare centrale la figura di Egisto (vv. 267-273):

(Quando vedo Egisto seduto sul trono del padre; quando vedo che indossa le stesse vesti che egli portava e versare libagioni davanti al focolare, là dove lo uccise; vedo l'oltraggio estremo: l'omicida nel letto di mio padre con la madre sciagurata, se madre bisogna chiamare la donna che giace con lui).

³⁶ L'edizione di riferimento è quella di Kells 1973, Cambridge.

Strutturate ed elencate secondo un *climax* discendente che procede dalla sfera pubblica a quella privata, le immagini si focalizzano sull'enumerazione del trono, delle vesti e del letto, che pongono in rilievo un ritratto negativo dell'uomo nel suo comportamento sacrilego e di violatore dell'ordine interno della casa. Il *logos* narrativo esposto da Elettra, visuale ed onirico allo stesso tempo, perché calato nel contesto di una notte perpetua e senza fine, e marcato dall'uso di εἰσοράω (adoperato sovente per esprimere la percezione di un sogno, ed in particolare quando Crisotemi riferisce di quello di Clitemnestra nel Primo Episodio al v. 417), procede in parallelo con gli *erga* di Oreste, la cui parte nell'azione descrive nel Prologo una dinamica analoga che si muove dall'esterno, dal mondo pubblico, rappresentato dalla piazza di Apollo *Liceo* (v. 7), verso l'oscurità che caratterizza il palazzo. Nel progettare l'attuazione del piano di vendetta, egli invita, infatti, il Pedagogo ad entrare nella casa e nel mondo delle donne: ὅταν σε καὶρὸς εἰσάγῃ | δόμων ἔσω τῶνδ' (ε), vv. 39-40³⁷.

Secondo un'idea che si protrae lungo tutto il dramma, Egisto appare come immagine ossessiva dominante nel pensiero dell'eroina, rispetto alla marginalità di Clitemnestra che, in maniera simile appare nella scena onirica dell'ὄμιλία³⁸ con la quale questa descrizione presenta molti punti di contatto. Il momento decisivo della tragedia è rappresentato, in effetti, dall'uccisione dell'amante, a dimostrazione di come Sofocle capovolga l'ordine degli eventi rispetto alle *Coefore* di Eschilo³⁹ e in questo modo ponga in rilievo non più il matricidio, ma la morte dell'impostore. Presentato con fattezze "androgine", il personaggio è associato al rovesciamento dell'ordine naturale delle cose anche sul piano politico. L'uccisione del re simboleggia una profonda violazione della giusta relazione tra uomo e potenze generatrici della natura e degli dei⁴⁰, la quale nel dramma emerge come un'antitesi tra morte e vita, buio e luce, femminile e maschile, bestia e mondo selvaggio⁴¹, contrapposto a quello umano e civilizzato.

³⁷ Segal 1981, pp. 255 ss. Tutta la tragedia è imperniata su un dualismo di *logoi* ed *erga* marcato già nel Prologo ai vv. 59-60, di cui si dirà più avanti.

³⁸ Nella sequenza onirica la regina risulta una spettatrice totalmente passiva dell'unione con Agamennone.

³⁹ Jouanna 2007, p. 439.

⁴⁰ Segal 1966, p. 486.

⁴¹ In questo senso Egisto è simboleggiato dal lupo, in opposizione all'Apollo *lycoctonio*, menzionato nei primi versi del Prologo (v. 6).

La sua figura, infatti, prevalente nella narrazione dell'eroina, viene descritta con l'uso del participio ἐνθακοῦντα, un verbo che in Sofocle occorre esclusivamente con significato politico⁴², designando un evento illegittimo la cui allegoria è contenuta anche all'interno del nucleo narrativo del sogno.

Ad accomunare le due sequenze è inoltre la menzione del focolare (παρεστίους| σπένδοντα λειβὰς ἐνθ' ἐκέϊνον ὤλεσεν) nel quale Egisto versa delle libagioni, che Devereux interpreta con una simbologia afferente alla dimensione sessuale⁴³: oltre ad avere un valore rituale, il versamento di liquidi sta a rappresentare, infatti, anche il seme di Egisto, come indica il riferimento immediatamente successivo presentato da Elettra al letto e all'unione sessuale dei due amanti, espressa dai termini κοίτη (v. 272) e συγκοιμωμένην⁴⁴ (v. 274). Tale senso ricompare anche all'interno della visione onirica attraverso il ricorso al sostantivo ὀμιλία⁴⁵ (v. 418) e alla menzione dell'ἑφέστιον, presso il quale Agamennone conficca lo scettro di cui si reimpadronisce al suo ritorno dall'Ade. L'emblema della casa, il focolare, è espressione della vita femminile e della donna già negli *Onerocritikà* di Artemidoro (Artem., *Oneir.*, I, 74, 14), con allusione alla capacità riproduttiva (II, 9, 111).

L'unione matrimoniale tra Egisto e Clitemnestra rievocata in questi versi si oppone a quella successivamente presentata nell'onirofania tra la regina ed Agamennone.

Le due sequenze si richiamano e appaiono complementari ed antitetiche: in particolare, se la prima è dominata dalla figura dell'usurpatore, inserito nel contesto femminile del focolare, la seconda ha come protagonista Agamennone, che riprende lo scettro e si pone in un contesto prettamente maschile, contrapposto al primo⁴⁶.

⁴² Soph., *OC*, 1293: τοῖς σοῖς πανάρχοις οὐνεκ' ἐνθακεῖν θρόνοις: Polinice, esule dalla patria, racconta ad Edipo di essersi impossessato del trono, che in un secondo momento gli viene sottratto da Eteocle.

⁴³ Devereux 2006, p. 349.

⁴⁴ LSJ, s.v. κοίτη: IV *of sexual connexion*; s.v. συγκοίμαι: *sleep with*. Lo stesso verbo occorre anche in Aesch., *Ag.*, 1258 ss., nella profezia di Cassandra, la quale, in preda alla follia di Apollo Liceo descrive l'unione della leonessa Clitemnestra con il lupo Egisto: ὅτοτοῖ, Λύκει' Ἀπολλὼν' οἷ' γὼ' γὼ <...>| αὕτη δίπους λέαινα, συγκοιμωμένη| λύκῳ λέοντος εὐγενοῦς ἀπουσία.

⁴⁵ Vernant 2001, pp. 160 ss.; Finglass 2007, p. 215; March 2001, p. 167; Segal 1981, p. 251; Paduano 1982, p. 554; Kamerbeek 1974, p. 67; Brillante 2019, pp. 36 ss.

⁴⁶ Questa immagine lascia trasparire l'idea di una città governata da un re senza valore, che ha spodestato quello legittimo, precedentemente in possesso dello scettro. In Plat., *Teag.*, 124 c., Egisto viene inserito nell'elenco degli uomini che sono vissuti con la logica della tirannide.

Lo spazio domestico, chiuso ed immobile, dove Elettra fissa l'immagine di Egisto, è infatti a connotazione femminile, in opposizione a quello esterno, mobile, che è maschile⁴⁷: Agamennone arriva dall'esterno – ἐλθόντος ἐς φῶς (v. 419) – mentre il suo rivale è descritto in una posizione statica dentro la casa. Il capovolgimento di quest'ordine nella cultura greca, afferma Vernant, si ha solo con il matrimonio, per cui la donna diventa l'elemento mobile poiché si trasferisce dal suo spazio chiuso all'*oikos* del marito. Invece, Egisto accede al trono sul quale siede, pur non avendone ricevuto la legittimità se non attraverso mediante l'unione (illegittima) con una donna, Clitemnestra, che ha violentemente “ereditato” lo scettro del re. Il potere quindi non è passato direttamente da una linea maschile al tiranno, il quale viene visto, dunque, come la donna che passa nella casa dell'uomo, la cui autorità viene esercitata da Clitemnestra⁴⁸. Egli, perciò, offre delle libagioni al focolare⁴⁹, rappresentato religiosamente da Hestia, divinità femminile, e viene descritto come un ὁ πάντ' ἀναλκίς οὗτος [...] ὁ σὺν γυναιξὶ τὰς μάχας ποιούμενος (*il vigliacco perfetto che combatte le sue battaglie con le donne*, vv. 301-302). Sofocle, inoltre, al v. 97 lo definisce un κοινολεχής, un *hapax* più applicabile ad una donna che ad un uomo, per il suo significato di “concubino⁵⁰”. Clitemnestra, invece, ha un ruolo prettamente virile⁵¹ e stravolge la consuetudine di celebrare i rituali mensili agli dei salvatori (θεοῖσιν τοῖς σωτηρίοις: v. 281), tra i quali vanno annoverati Zeus, nella sua epiclesi di Σώτῆρ⁵², e Apollo⁵³ per il suo carattere di ἀποτρόπαιος⁵⁴, per festeggiare la morte di Agamennone.

⁴⁷ Vernant 1994, pp. 165 ss.

⁴⁸ Vernant 1994, pp. 165 ss. L'unione coniugale tra la regina e il suo amante risulta illegittima, poiché non suggellata dalla celebrazione di un matrimonio e rappresenta, pertanto, un capovolgimento del normale ordine sociale.

⁴⁹ Devereux 2006, pp. 363 ss., sottolinea che l'unione sessuale descritta da Elettra segue immediatamente il riferimento alle libagioni e quindi si tratterebbe di una doppia libagione, intesa come il versamento del seme maschile sulla terra e sulla donna.

⁵⁰ Gil Fernández 2010, p. 51.

⁵¹ Una simile raffigurazione di Clitemnestra compare già nella tradizione eschilea in Aesch., *Ag.*, 11 (γυναικὸς ἀνδρόβουλον κέαρ); Aesch., *Ag.*, 351 (γύναι, κατ' ἄνδρα σώφρον' εὐφρόνως λέγεις: *donna, con sagge parole tu parli, come un uomo saggio*; Aesch., *Ag.*, 1251 (τίνος πρὸς ἀνδρὸς τοῦτ' ἄχος πορσύνεται); Cho., 304 (δυοῖν γυναικοῖν ὧδ' ὑπηκόους| θήλεια γὰρ φρήν: *sudditi di due donne, infatti hanno cuore di femmina*); con questa definizione Oreste allude alla madre e al suo amante.

⁵² Aesch., *Ag.*, 246: τρίτοσπονδον εὐποτμον (la terza libagione era consacrata a Zeus: Jebb 1894, p. 108).

⁵³ Jebb 1894, p. 108; Medda-Pattoni 1997, p. 263, n. 29.

La visione di Elettra propone, pertanto, un quadro di disequilibrio della natura, al quale si contrappone il simbolismo del sogno descritto nei versi successivi, che sancisce invece il ristabilimento dell'ordine e della giustizia.

Si noti che in questo dialogo con il coro la protagonista si trova significativamente in una posizione marginale nella scena, vicino alla porta, tra spazio interno ed esterno⁵⁵, poiché Egisto è partito per i campi. Se questo dettaglio tecnico giustifica, da un lato, la libera effusione del lamento dell'eroina e, dall'altro, fornisce un dettaglio funzionale alla realizzazione della vendetta all'interno della reggia, permette inoltre al coro di introdurre l'ingresso sulla scena di Crisotemi, che sta uscendo dal palazzo: ὡς δόμων ὀρῶν| τὴν σὴν ὄμαιον [...] Χρυσόθεμιν, [...] ἐντάφια χερσὶν| φέρουσιν, οἷα τοῖς κάτω νομίζεται (*vedo tua sorella Crisotemi uscire dal palazzo [...] portando in mano le offerte funebri, che si ritengono destinate ai defunti*, vv. 326-327).

Con l'uso del verbo ὀράω le donne di Micene rompono la sequenza delle immagini reali e persistenti fisse nella mente di Elettra ed introducono la figura del narratore onirico⁵⁶, ponendo in contrapposizione le due visioni.

Se nelle *Coefore* il motivo del sogno appare quasi all'inizio del dramma ed è annunciato dal gruppo delle donne in abiti neri⁵⁷ (φάρεσιν μελαγχίμοις; Aesch., *Cho.*, 11) che portano le libagioni, nell'*Elettra* la figura del messaggero è sostituita e ricoperta da Crisotemi.

Personaggio dal nome denso di significato, la cui etimologia rievoca il colore dell'oro e suggerisce un'immagine luminosa⁵⁸, è associabile alla sfera della *themis*. La condotta della giovane, infatti, è ineccepibile, in quanto agisce rispettando ed

⁵⁴ Il dio sarà effettivamente invocato nella preghiera di Clitemnestra affinché allontani il suo incubo.

⁵⁵ L'ambiguità spaziale della protagonista la colloca a metà tra mondo delle donne e quello degli uomini ed è propria dell'elemento onirico, *dreams belonged to the spatial and temporal peripheries of the cosmos, to the antiworld that surrounds the world, to the antireality that is found outside real time and real space* (Brelich 1966, p. 300); sulla soglia cfr. Serafini 2015, p. 112.

⁵⁶ Il ricorso all'elemento onirico è spesso attuato dal tragediografo per giustificare l'entrata o l'uscita di un personaggio; in proposito si ricordino i *Persiani* di Eschilo (Aesch., *Pers.*, 159-200) e le *Trachinie* di Sofocle (Soph., *Trach.*, 175-176), in cui, secondo Jouanna, il sogno costituisce un espediente per motivare l'uscita di Deianira, turbata per la sorte di Eracle: cfr. Jouanna 2007, p. 443.

⁵⁷ Il colore rappresenta il lutto, ma rievoca anche il sogno presago di morte per la regina. Cfr. Aesch., *Suppl.*, 888: ὄναρ ὄναρ μέλαν; Eur. *Hec.*, 71: μελανοπτερύγων μάτερ ὀνείρων; Ar., *Ran.*, 1336: ὄψιν μελανονεκυείμενα.

⁵⁸ Il suo significato è quello di "norma d'oro": cfr. Gil Fernández 2010, p. 61.

obbedendo alle disposizioni dei “più potenti⁵⁹”, e si contrappone dunque all'atteggiamento di Elettra, ribelle e determinata all'idea della vendetta. Nella tragedia l'eroina sembra voler rinunciare a sé stessa⁶⁰, alla sua natura di donna⁶¹ e ai doveri che ad essa competono (è appunto vergine, ἄλεκτρα⁶² e tenuta lontana dal matrimonio, ἀνύμφευτος, v. 165), pur di restare fedele ai suoi sentimenti e compiere e rispettare l'*ethos* aristocratico. Il contrasto con la sorella, oltre che nel carattere, doveva rivelarsi anche nell'aspetto. Sebbene non vengano forniti nel testo molti dettagli scenografici, lo stato miserevole della protagonista era riprodotto anche sulla scena: con un vestito sordido (ὥδε μὲν ἀεικεῖ σὺν στολῇ, vv. 190-191), la chioma spenta e una semplice cintura che le avvolgeva i fianchi (ἀλιπαρῇ τρίχα καὶ ζῶμα τούμῳ οὐ χλιδαῖς ἡσκημένον, vv. 449-451)⁶³. Di Crisotemi, al contrario, si può ipotizzare fosse ben ornata, visto che Elettra parla per lei di doni e di benefici di cui può godere per la convivenza pacifica con gli assassini (τὰ σὰ δῶρα: v. 360; σοὶ δὲ πλουσία| τράπεζα κείσθω καὶ περιρρεῖτω βίος..., vv. 361-362). Lo splendore delle sue vesti trova dunque una corrispondenza nell'onomastica e nel ruolo che le viene conferito, giacché, come narratore onirico risulta apportatore di luce⁶⁴, recando due notizie che determinano un'evoluzione nell'azione⁶⁵ e ravvivano la speranza in Elettra.

⁵⁹ In un mondo che viene descritto come corrotto ed invertito, Crisotemi ed Oreste possono sopravvivere attraverso i compromessi, ma non Elettra: cfr. Segal 1981, p. 289.

⁶⁰ Vedasi i vv. 218 (τίκτους' αἰεὶ| ψυχῇ πολέμους), 235 (μὴ τίκτειν σ' ἅταν ἄταις), ed in particolare 818-819: ... ἀλλὰ τῇδε πρὸς πύλῃ| παρεῖσ' ἐμαυτὴν ἄφιλος αὐανῶ βίον. Cfr. anche Musurillo 1967, p. 96. Il verbo αὐαίνω indica il seccarsi nel mondo animale e vegetale: GI, LSJ, s.v.

⁶¹ L'eroina si definisce ἄτεκνος (v. 164) e priva di un φίλος che la protegga (v. 188).

⁶² Soph., *El.*, 962. Ael., *V.H.*, IV, 26; Segal 1966, p. 494; Denniston 1939, x. Tuttavia, secondo Gil Fernández 2010, p. 60, n. 1, l'antroponimo significherebbe “la splendente”, un personaggio dunque connesso con la luce.

⁶³ Al momento dell'*anagnorisis*, infatti, Oreste afferma: ὦ σῶμ' ἀτίμως κάθ' ὅπως ἐφθαρμένον (*povero corpo, devastato in modo indegno ed empio!* v. 1181).

⁶⁴ Il significato del nome Crisotemi, inoltre, non rievoca solo la luminosità e la giustizia, ma, come detto nella premessa, anche il dio Apollo: Cfr. *supra*, § 1.1, p. 20 e il riferimento all'omonimo personaggio di Creta, vincitrice all'agone delfico nel canto: Paus., X, 7, 2.

⁶⁵ Si tratta, però, dell'unica tragedia sofoclea in cui il ruolo di messaggero non è ben definito, ma è di volta in volta impersonato da varie figure: Crisotemi prima, il Pedagogo dopo, e lo stesso Oreste accompagnato da Pilade alla fine.

Accomunata ad Oreste, che si rivela tutto proiettato al ristabilimento del proprio patrimonio familiare⁶⁶, la giovane sorella si distingue nettamente dal carattere di Elettra, la quale dimostra invece un grande coraggio e adotta un'incauta lealtà verso il padre, secondo un atteggiamento tipico del mondo virile⁶⁷. In questo modo l'eroina costituisce una sorta di doppio di Clitemnestra⁶⁸, contraddistinguendosi, però, per il sentimento di *filía*⁶⁹ verso i propri cari, un sentimento di cui sono privi sia Crisotemi, che applica la prudenza, sia la figura del giovane Atride.

In veste di messaggero Crisotemi introduce quella che Jouanna ha definito una scena tipica⁷⁰ e marca il Primo Episodio, ricoprendo l'importante ruolo di mettere in comunicazione lo spazio visibile con quello interno, con una doppia funzione informativa e di "propulsione" della vicenda.

Latore di un messaggio "femminile" ed onirico, perché proveniente dall'ambiente interno con un annuncio che riguarda la casa e Clitemnestra, il personaggio si contrappone alla figura del Pedagogo che entrerà successivamente con un messaggio "maschile" e oracolare, riguardante Oreste. Spazio interno ed esterno, *domos* e *polis* arrivano dunque a compenetrarsi e si intrecciano in una relazione di polarità⁷¹.

Con una vivace sticomitia Crisotemi rivolge una petizione ad Elettra a desistere dai suoi lamenti perché questa non sia relegata in una prigione senza luce⁷² – come accade ad Antigone nell'omonima tragedia sofoclea – (μέλλουσι γὰρ σ', εἰ τῶνδε μὴ

⁶⁶ Vedi vv. 69-92. Segal 1981, pp. 255 ss. e Segal 1966, pp. 513 ss. Tuttavia, vi è un momento in cui di fronte ad Elettra e ai suoi dolori l'eroe, a partire dalla scena dell'urna che avvia il riconoscimento, fa emergere un lato più gentile: vv. 1123-1125.

⁶⁷ Soph., *El.*, 985: la gloria e la fama sono attributi maschili; cfr. Jouanna 2007, p. 395; Wheeler 2003, p. 379. Cfr. anche Soph., *El.*, 351, 397, 401, 983, 997, 1019-1020.

⁶⁸ La corrispondenza e l'antitesi tra madre e figlia sono già riconosciute da Vernant 2001, pp. 162 ss., che individua il loro carattere estraneo alla sfera del matrimonio. La prima respinge la sua condizione di sposa, mentre la seconda, votandosi completamente a suo padre, rifiuta l'unione coniugale. Elettra, inoltre, come verrà detto più avanti, si fa carico della crescita del fratello Oreste, ricoprendo per lui il ruolo di madre.

⁶⁹ E in ciò si contrappone a sua madre Clitemnestra: Segal 1966, pp. 502 ss.

⁷⁰ Jouanna 2007, pp. 320 ss.

⁷¹ Il dramma si caratterizza, infatti, per uno sdoppiamento dei messaggeri, uno dei personaggi femminili (le due sorelle) e maschili (Oreste e Pilade), un dualismo nelle rivelazioni profetiche (rispettivamente l'oracolo ed il sogno), due preghiere ad Apollo, una doppia scena di riconoscimento per Elettra (prima Oreste e poi del Pedagogo), uno sdoppiamento dell'azione della vendetta (due colpi a Clitemnestra) e due vittime, rappresentate dalla morte della regina e del suo amante "androgino". Duplice è, infine, la natura apollinea, ad un tempo distruttrice e salvatrice (per la casa ed Elettra).

⁷² Questa informazione però non distoglie Elettra dalle sue intenzioni e, alla fine, non si realizzerà.

λήξεις γόων,|ένταῦθα πέμψειν ἔνθα μή ποθ'ἡλίου| φέγγος προσόψη, ζῶσα δ'έν
κατηφερεῖ| στέγη χθονὸς τῆσδ'έκτος: *infatti, se non smetterai con i lamenti, sono
decisi a mandarti lì in un luogo dove non vedrai più la luce del sole, vivendo in un oscuro
antro lontano da questa terra*, vv. 379 ss.). La sorella si esprime impiegando il verbo
πέμπω, che implica un intreccio tra spazio interno ed esterno e tra dominio apollineo
(ἡλίου) e ctonio (χθονὸς τῆσδ'έκτος)⁷³. Sebbene il “non vedere più la luce del sole” sia
una circonlocuzione per indicare la morte, il suo uso sembra suggerire una
connessione con Apollo (che significativamente segna il λαμπρὸν ἡλίου σέλας⁷⁴,
l'inizio del giorno e del dramma con il canto degli uccelli) e con il mondo onirico,
poiché al Sole Clitemnestra rivela il suo sogno con lo scopo di allontanarne il
compimento.

La seconda notizia, invece, quella che dà impulso all'azione di Elettra, sembra
emergere casualmente⁷⁵, ma riguarda il vero motivo dell'ingresso di Crisotemi sulla
scena e la sua uscita dal palazzo. La causa del rituale viene esposta con una certa
ambiguità, ricorrendo ad un verbo pertinente alla sfera dell'opinione (δοκεῖν μοι), che
sancisce la distanza da una verità indubitabile. Emerge dunque che la ragazza è stata
inviata⁷⁶ dalla madre a offrire libagioni (χοάς, v. 406) ed ἔμπυρα sulla tomba del
padre in seguito ad un incubo notturno (μήτηρ με πέμπει πατρὶ τυμβεῦσαι χοάς [...]
ἐκ δείματός του νυκτέρου, δοκεῖν μοι, vv. 406 e 410).

Se nelle *Coefore* il coro, χοὰς προπομπὸς (v. 22), simula un elaborato ed autentico
rituale graffiandosi le guance e strappandosi i vestiti in segno di lutto nella
commemorazione del morto, in Sofocle, la scena di dolore scompare. Alle libagioni
suggerite dagli interpreti di sogni (κριταὶ τῶνδ'όνειράτων, vv. 37-38), il poeta
aggiunge invece le ἔμπυρα, sacrifici con il fuoco, generalmente utilizzati

⁷³ Il verbo ricorre sovente nella prima metà del dramma ad indicare i movimenti di
scambio tra esterno ed interno (Segal 1981, pp. 257 ss.) e si trova in contesti connessi alla
sfera del buio e del ctonio. Esso è, infatti, impiegato anche nell'introdurre e chiudere la
narrazione onirica (vv. 406 e 427), nella quale Clitemnestra invia delle libagioni per placare
l'ira di Agamennone, considerato il mittente del sogno della regina. L'uso di questa forma
verbale sottolinea pertanto in questo contesto uno scambio tra mondo dei viventi e quello
infero.

⁷⁴ Soph., *El.*, 17.

⁷⁵ Anche Cederstrom 1972, p. 150: *the dream is very casually but artfully introduced;
Chrysothemis apparently didn't intend or mention it.*

⁷⁶ Come detto poco prima, ricorre qui ancora il verbo πέμπω (vv. 426, 427) che apre e
chiude la narrazione onirica, secondo una struttura ad anello.

nell'interpretazione dei segni⁷⁷. Nel dramma di Eschilo la regina si serve dunque di *oneiropoloi*⁷⁸ per l'esegesi del suo sogno, mentre nell'*Elettra* resta, invece, un dubbio sull'atteggiamento che la donna mostra nei confronti del terribile incubo: non si accenna alla figura degli *oneirokeites*⁷⁹, ma il rivolgimento di una preghiera ad Apollo da parte della sognatrice indica che il sogno venisse accettato come presagio⁸⁰. Nel resoconto onirico emerge, attraverso una procedura narrativa a ritroso, che Crisotemi ha appreso la notizia da un του παρόντος... ἐξηγουμένου, cioè un personaggio indeterminato presente al momento della cerimonia (vv. 424-425). Il participio ἐξηγουμένος, secondo Van Lieshout, indicherebbe una figura di rilievo, identificabile come un esegeta, davanti al quale la regina officia il suo rituale apotropaico. Per giustificare questa affermazione, lo studioso utilizza il confronto con Ecuba nella tragedia omonima, la quale, di fronte all'ambiguità del suo sogno, esprime il desiderio che uno dei suoi figli (Eleno o Cassandra) le possa dare un'interpretazione⁸¹. Nel nostro caso, comunque, un'eventuale decodificazione onirica da parte di questa figura sembra piuttosto improbabile⁸² e non pare avere un particolare rilievo perché viene lasciata nel vago; è possibile allora che le ἔμπυρα rappresentassero, nell'incertezza di un sogno simbolico, un intento davvero divinatorio che però non si realizza.

Se il sogno provoca turbamento nel soggetto che lo esperisce (δεῖμα, v. 410; τάρβους, v. 412), il minimo accenno ad esso fatto da Crisotemi produce invece in *Elettra* una speranza e un motivo di fiducia immediato, che prorompe nell'esclamazione ὦ θεοὶ πατρώοι, συγγένεσθέ γ' ἄλλὰ νῦν⁸³ (v. 411).

⁷⁷ Nella definizione di LSJ s.v. ἔμπυρα ed Ellendt 1965, p. 237, s.v. ἔμπυρος, si specifica che si tratta di offerte usate nella divinazione (cfr. Soph., *Ant.*, 1005; Eur., *IT*, 16), ma nell'*Elettra* si ritiene che il suo significato sia traslato: *traslatus est ad significandas σπονδάς, ut vetus scholiasta explicat*. Il rituale dell'empiromanzia si può tuttavia mettere in relazione con il culto di Apollo *Ismenio*, citato nell'*Edipo Re* di Sofocle (v. 21).

⁷⁸ Aesch., *Cho.*, 38: κριταὶ τῶνδ' ὀνειράτων, e in Aesch., *Ag.*, 409: δόμων προφῆται.

⁷⁹ Secondo Bowman l'interpretazione non è necessaria per Sofocle, mentre lo è per lo stesso sogno in Eschilo (*Cho.*, 524-534) e nel modello erodoteo del sogno di Astiage (Hdt., I, 107), poiché i sognatori stessi sono centrali nella storia. La figura di Clitemnestra nell'*Elettra*, invece, ha un ruolo marginale, poiché le figure femminili, secondo la studiosa, non hanno rilievo: Bowman 1997, pp. 141 ss. Della stessa considerazione anche Brillante 2019, pp. 30-35.

⁸⁰ Bowman 1997, p. 134.

⁸¹ Van Lieshout 1980, pp. 171 ss.

⁸² Cfr. anche Brillante 2019, p. 36, n. 1.

⁸³ Il clima di fiducia è rafforzato dall'anastrofe ἄλλὰ νῦν e dalla particella γε: cfr. Kamerbeek 1974, p. 66. March 2001, p. 411.

L'invocazione agli dei patri, come si avrà modo di precisare meglio nel paragrafo dedicato al Prologo, istituisce una corrispondenza con quella pronunciata dal fratello dopo le offerte versate in onore del padre defunto e continua il nesso dei *logoi* di Elettra procedenti in parallelo con le azioni di Oreste. Sull'identificazione di tali divinità non viene fatta esplicita menzione, ma in esse possono generalmente riconoscersi le figure di Zeus e, in particolare, di Apollo con l'epiteto di *Patroio*⁸⁴, nume tutelare anche nel piano di vendetta del giovane Atride (vv. 32 ss.).

In un evidente contrasto con l'esitazione e l'incertezza della sorella (rese evidenti dal valore limitativo dell'infinito *δοκεῖν*, v. 407), la fiduciosa esclamazione della protagonista e la velocità del dialogo⁸⁵ accrescono la tensione emotiva. Così, nonostante la breve menzione, Elettra preme su un dettagliato resoconto della *ὄψιν* (v. 413), un termine che, come sostantivo d'azione, designa una visione realizzata e immediata. La parola non compare in Omero⁸⁶, mentre nei tragici e anche nell'*Elettra* si riferisce alle visioni notturne⁸⁷, specificando che ciò che appare in sogno presenta la stessa realtà di quanto viene recepito nella veglia⁸⁸. Con questo termine la protagonista sembra dunque dare immediata credibilità ad un racconto a cui Crisotemi ha appena accennato e che neppure sembra conoscere nei dettagli, come la stessa sorella precisa usando l'espressione *ἀλλ' οὐ κάτοιδα* (v. 414). Il preverbo *κατά-*, infatti, valore intensivo alla scarsa conoscenza di un argomento già di per sé poco esteso, segnalata dall'unione con il nesso *ἐπὶ μικρόν*⁸⁹ (v. 414). Tuttavia, anche se si tratta di *μικροὶ λόγοι*, l'eroina ribatte che (*πολλὰ τοι ἔσφηλαν ἤδη καὶ κατώρθωσαν*⁹⁰ βροτούς: vv. 415-416) *anche poche parole spesso bastano ad*

⁸⁴ Nel commento di Kamerbeek 1974, *ad 411*, si fa riferimento ad *Apollo Patroos*. La divinità era considerata dagli Ateniesi come l'equivalente del dio delfico ed era collegata con Apollo Pizio. Kells 2000, p. 112, specifica che si tratta delle due divinità, Zeus ed Apollo, invocate nella successione legittima da padre a figlio. Sull'importanza del ruolo del dio nel culto dei defunti, cfr. Detienne 2002, p. 227.

⁸⁵ Walde 2001, p. 127.

⁸⁶ Fernandez-Vinagre 2003, p. 82.

⁸⁷ Il termine è particolarmente frequente in Erodoto, in riferimento ai sogni raccontati o che stanno per esserlo: Kessels 1978, p. 196.

⁸⁸ Casevitz 1982, p. 72. Derivando dalla radice al tempo futuro di *ὀράω/ὄψομαι*, il sostantivo si colloca semanticamente in una prospettiva futura, che allude chiaramente ad una visione profetica.

⁸⁹ Per l'uso dell'aggettivo *μικρός* in unione con il sostantivo *λόγος*, cfr. Soph., *Aj.*, 1268; Soph., *OC*, 620.

⁹⁰ L'impiego di questo verbo richiama il *λόγος ὀρθότης* contrapposto al *νόμου ἀκρίβεια* nell'*Epitafio* di Gorgia 82 B 6. L'avverbio *ὀρθῶς* compare inoltre in contesti di organizzazione del discorso a denotare il desiderio di esprimere una conoscenza esaustiva e precisa (ad es. in

abbattere o sollevare un uomo, un'affermazione che sembra ispirarsi all'*Encomio di Elena* scritto da Gorgia⁹¹, sofista vissuto tra il 490 e il 385/380 a.C., in cui il λόγος è definito come un δυνάστης μέγας (ἐστίν), ὃς σμικρότατῳ σώματι καὶ ἀφανεστάτῳ θειότατα ἔργα ἀποτελεῖ⁹²: δύναται γὰρ καὶ φόβον παῦσαι καὶ λύπην ἀφελεῖν καὶ χαρὰν ἐνεργάσασθαι καὶ ἔλεον ἐπαυξῆσαι (*il discorso è un gran potente, che con un corpo molto piccolo e del tutto invisibile compie le azioni più divine: può infatti far cessare la paura ed eliminare il dolore ed infondere la gioia ed accrescere la pietà*⁹³).

Il sogno si identifica pertanto come un λόγος σμικρός, invisibile ad Elettra, ma percepibile a Clitemnestra che lo ha esperito⁹⁴. Nonostante la sua portata apparentemente piccola, esso compie le azioni più divine (l'aggettivo può applicarsi letteralmente, poiché l'evento onirico traduce un'azione mandata dagli dei⁹⁵ e corrisponde ad una manifestazione della volontà celeste anche negli atti) ed è perciò in grado di alterare gli stati emozionali dell'individuo. L'onirofania, intesa anche come oggetto di percezione fisica⁹⁶, agisce dunque come meccanismo emozionale in madre e figlia, provocando φόβον alla prima, e dando fiducia e spingendo all'azione la seconda.

Per quanto il sostantivo λόγος ricorra a specificare l'evento onirico in questi versi, tuttavia possiede una connotazione molto ampia e generale traducibile con il significato di "racconto", alludendo anche ad una narrazione di terza mano, che

Aesch., *Cho.*, 528: cfr Abbate 2017, p. 271, n. 49), ma richiama anche l'ambito mantico individuabile nei composti spesso impiegati in Eschilo ὀρθόθριξ (v. 32); ὀρθομανθείας (v. 1215); e in Pindaro ὀρθόμαντις (Pind., *Nem.*, I, 61); ὀρθοδίκας (Pind., *Pyth.*, 11, 9); cfr. Pattoni 2010, p. 10.

⁹¹ Gorg., *Hel.*, 8. Fr. DK 82 B11; Fr. 11 a, 8 in Martín García 2008, p. 205.

⁹² I verbi τελέω e τελειώω ricorrono sovente nella tragedia e specialmente alla fine a segnare la preparazione per i grandi fatti (Segal 1966, p. 531), costituendo significativamente la parola conclusiva della tragedia. La forma τελεωθέν (v. 1510) illustra il compimento dei fatti e una maturazione pragmatica dei discorsi. Elettra, in effetti, afferma: καὶ δὴ τελεῖται τάπ'έμου τῷ γὰρ χρόνῳ νοῦν ἔσχον, ὥστε συμφέρειν τοῖς χρείσσοσιν (*per parte mia l'ordine si è già compiuto, ho imparato a convivere con i più potenti acquistando saggezza*, vv. 1464-1465).

⁹³ Trad. a cura di Giombini 2012, p. 85.

⁹⁴ Nella definizione della visione della regina il coro ricorre, nei versi successivi, ad indicare una vera e propria manifestazione con l'espressione φάσμα νυκτός al v. 501 e φάσματα al v. 644, due termini che derivano dal verbo φαίνομαι, impiegato proprio nell'apparizione delle figure oniriche.

⁹⁵ L'ispirazione onirica per parte apollinea si può già individuare in Aesch., *Cho.*, 285, nel quale il verso ὀρῶντα λαμπρόν, ἐν σκότῳ νομῶντ' ὀφρύν farebbe riferimento ad un sogno profetico di Oreste, inviato dal dio: Garvie 1986, p. 116; Devereux 1975, p. 87.

⁹⁶ L'influsso di Gorgia è ancora evidente nella concezione dell'efficacia emozionale della *opsis* sul soggetto: *Hel.*, 15; Cfr. *supra*, § I.2, n. 34.

Crisotemi ha sentito da un uomo presente durante la celebrazione del rituale apotropaico di Clitemnestra. La stessa definizione, tuttavia, viene adoperata anche nelle *Coefore*, l'opera che insieme all'*Orestea* di Stesicoro costituisce un precedente per il poeta coloneo. Interrogando il coro su quali siano le ragioni per cui venga tributato un omaggio al defunto⁹⁷, Oreste viene informato che la celebrazione della cerimonia catartica è stata ordinata dalla regina proprio a seguito di incubi notturni. Per avere maggiori dettagli sul contenuto del sogno l'eroe ricorre all'interrogativa καὶ ποῖ τελευταῖ καὶ καρανοῦνται λόγος; (*e dove finisce e come si compie la storia?* v. 528), il cui contesto semantico merita attenzione. Il sostantivo λόγος soggetto dei verbi τελευτάω e dell'*hapax* καρανόω si riferisce infatti a due termini che implicano compiutezza, dato che designano rispettivamente l'inizio e la fine di un processo, che sembra implicare anche l'idea di un compimento profetico.

Lo stile concitato di Oreste rappresentato dal susseguirsi della congiunzione καί alle risposte del coro⁹⁸ (Aesch., *Cho.*, 526, 529, 532) e la rapida esegesi alla fine del racconto onirico, danno all'eroe la certezza che la missione di vendetta affidatagli da Apollo si realizzerà. Nonostante l'informazione non sia di prima mano – anche se la corifea ne garantisce la veridicità – Oreste, come anche Elettra (le due tragedie sono gli unici esempi in cui il fatto onirico viene riportato da intermediari e si trova all'interno di una sticomitia⁹⁹), attribuisce alla notizia un significato di non poco conto. L'eroe considera il sogno propizio alla fine dell'esposizione narrativa, mentre la ragazza gli attribuisce un carattere favorevole e persuasivo già prima di ascoltarlo¹⁰⁰.

In entrambi i casi il sostantivo λόγος¹⁰¹ coincide con ὄναρ (v. 425), vale a dire sogno profetico e messaggio divino, espressione di autenticità.

Nell'*Elettra*, in particolare, il termine λόγος ricorre ripetutamente¹⁰² e in contrapposizione alla parola ἔργον, secondo le linee generali proprie del pensiero

⁹⁷ La scena delle portatrici di libagioni apre la tragedia e significativamente dà il titolo al dramma eschileo.

⁹⁸ Garvie 1986, p. 188.

⁹⁹ Devereux 2006, p. 277.

¹⁰⁰ Dopo averne sentito il racconto, Elettra sarà indotta "all'azione" per la vendetta e convincerà Crisotemi a gettare le offerte destinate al defunto. Cederstrom 1972, p. 158: *dream is, for Electra, an early intimation that her heroic resistance may in time be rewarded.*

¹⁰¹ In Eur., *IT*, 714-715: αἰδοῖ τῶν πάρος μαντευμάτων. ὦι πάντ' ἐγὼ δοῦς τάμὰ καὶ πεισθεὶς λόγοις, il sostantivo è indicato per designare la profezia oracolare.

greco. L'antinomia veniva già osservata nello studio lessicale di Chantraine, il quale definisce il discorso come una «considerazione o un ragionamento» frequentemente in opposizione alla concretezza dei fatti¹⁰³.

In tutta l'opera, in effetti, il dualismo tra i due sostantivi è particolarmente evidente, basti citare l'episodio del Prologo (vv. 59-60) in cui Oreste, in riferimento all'inganno proposto dall'oracolo delfico, accetta l'uso di false parole per un guadagno nei fatti¹⁰⁴ (ὅταν λόγῳ θανῶν| ἔργοισι σωθῶ). I suoi discorsi sono finalizzati al pragmatismo, caratterizzati da opportunismo e quindi ingannevoli, mentre le parole di Elettra e dei personaggi femminili ristagnano in discorsi fatti di oratoria, polemica e lamenti e sono esclusivamente verbali, poiché non sfociano nell'azione¹⁰⁵. Tale aspetto viene colto anche da Woodard, il quale sottolinea come la tragedia giri intorno all'opposizione tra mondo degli uomini, fatto di “*erga*” di azioni e “*logoi*” falsi, finalizzati a realizzarsi, e il mondo delle donne, costituito da parole inoperanti, ma da *logoi* autentici, che esprimono le varie sfumature dei sentimenti¹⁰⁶ e non si concretizzano in azioni¹⁰⁷.

Il *logos* onirico, però, nonostante appartenga all'universo femminile, perché esperito¹⁰⁸ e raccontato rispettivamente da due donne e “destinato” ad Elettra, combina i due mondi, mescolandosi alla sfera maschile¹⁰⁹, in quanto gli μικροὶ λόγοι

¹⁰² Il lemma si trova per ben quarantadue volte all'interno del testo; la contrapposizione ad ἔργον, in particolare, appare ai vv. 22, 60, 76, 358, 615, 625, 1252, 1360, 1373.

¹⁰³ DELG, s.v. λέγω.

¹⁰⁴ Si noti che nella battuta pronunciata dall'eroe la ripresa dei concetti di κέρδος, δόλος e λόγος, quest'ultimo finalizzato a concretizzarsi grazie al καιρός, denota ancora un influsso gorgiano. In questi versi Oreste non viene dipinto propriamente come un eroe e l'unico momento in cui il personaggio risulta glorioso si trova ironicamente nel racconto fittizio del Pedagogo: cfr. Di Benedetto 1983, pp. 161 ss. I sostantivi sopra presentati sono termini propri del linguaggio sofistico che ricorrono anche poco più avanti al v. 76 (μέγιστος ἔργου παντός ἐστ'ἐπιστάτης), richiamando l'idea del λόγος come δυνάστης μέγας (fr. DK 82 B11. 8).

¹⁰⁵ Cfr. anche Wheeler 2003, p. 379.

¹⁰⁶ Woodard 1966, p. 139.

¹⁰⁷ Se Oreste utilizza il *logos* per il suo tornaconto, nella realizzazione di un'azione giusta e concreta (la vendetta vv. 62-63), le donne invece si limitano ad una dimensione puramente teorica ed astratta: Clitemnestra è γενναῖα λόγοισι, cioè nobile a parole (v. 287); Crisotemi ἡ μισοῦσα μισεῖς μὲν λόγῳ| ἔργῳ δὲ [...] ξύνει, capace di conoscere l'odio soltanto a parole (v. 357).

¹⁰⁸ Anche lo spazio in cui Clitemnestra fa il sogno è quello femminile e interno del palazzo.

¹⁰⁹ E a questa perviene progressivamente la stessa Elettra.

per l'eroina prendono parte alle azioni, "sono strumentali, istruttivi e potenti in sé stessi"¹¹⁰.

1.2.1 Il sogno (vv. 417-429)

Χρ. λόγος τις αὐτήν ἐστὶν εἰσιδεῖν πατρός
τοῦ σοῦ τε κάμοῦ δευτέραν ὁμιλίαν
ἐλθόντος ἐς φῶς· εἴτα τόνδ' ἐφέστιον
πῆξαι λαβόντα σκῆπτρον οὐφόρει ποτὲ 420
αὐτός, τανῦν δ' Αἴγισθος· ἔκ τε τοῦδ' ἄνω
βλαστεῖν βρύοντα θαλλόν, ᾧ κατάσκιον
πᾶσαν γενέσθαι τὴν Μυκηναίων χθόνα.
τοιαῦτά του παρόντος, ἠνίχ' Ἥλιω
δείκνυσι τοῦναρ, ἔκλυον ἐξηγουμένου. 425
πλείω δὲ τούτων οὐ κάτοιδα, πλὴν ὅτι
πέμπει με κείνη τοῦδε τοῦ φόβου χάριν.

(Crisotemi: *Corre voce che abbia visto in sogno nostro padre tornare alla luce e unirsi a lei ancora una volta, e poi prendere lo scettro che un tempo egli reggeva e che ora è nelle mani di Egisto, e conficcarlo nel focolare. Dallo scettro, in alto, vide germogliare un pollone rigoglioso, che ricoprì d'ombra tutta la terra di Micene. Questo sentì raccontare da un uomo che era presente quando ella rivelò il suo sogno al Sole. Di più non so, tranne che essa mi manda là a causa della sua paura*).

Il sogno è descritto nelle linee di dieci versi, ma numerosi sono i riferimenti espliciti che compaiono nelle righe successive¹¹¹. La sua forma narrativa rientra all'interno della tipologia di un discorso riportato¹¹² (ἐξηγουμένου¹¹³, v. 425), riferito

¹¹⁰ Come già detto in precedenza, per Elettra πολλὰ τοι ἔσφηλαν ἤδη καὶ κατώρθωσαν βροτούς: vv. 415-416 (*poche parole possono abbattere o sollevare un uomo*). Cfr. anche Woodard 1966, p. 184.

¹¹¹ Soph., *El.*, 459-460; 480-481; 500-503; 644-645; 1389-1390.

¹¹² Nello specifico si può definire come *modalità epistemica oggettiva*, nella quale il parlante segnala che dice ciò che dice sulla base di quello che gli è stato comunicato da altri: Calaresu 2004, pp. 35 ss.; Venier 1991, pp. 32-36. Secondo Reyes si tratterebbe di *modalità*

da Crisotemi per averlo sentito da un astante imprecisato¹¹⁴ (come vediamo dall'uso del pronome indefinito¹¹⁵ του παρόντος), identificabile con un uomo che si trova vicino a Clitemnestra mentre questa sta esteriorizzando e quindi esorcizzando l'atto onirico: gli scoli riferiscono, infatti, che τοῖς γὰρ παλαιοῖς ἔθος ἦν ἀποτροπιαζομένους τῷ ἡλίῳ διηγέσθαι τὰ ὀνείρατα (*per gli antichi era costume rivelare i sogni al sole per esorcizzarli*)¹¹⁶.

Ad assumere dei tratti indefiniti è inoltre la topografia che caratterizza la narrativa del sogno: dopo l'avvenuta onirofania all'interno del palazzo¹¹⁷, la regina si reca al di fuori della reggia¹¹⁸ per la rivelazione al Sole, ma in un luogo generico, mentre Crisotemi rivela l'accaduto in uno spazio marginale, sulla soglia, dove si imbatte nella sorella. L'ambiente che connota la visione è circondato, dunque, da un'aura di indeterminatezza¹¹⁹ e ubicato in una posizione liminale¹²⁰, in maniera analoga ai

evidenziale di tipo citativo: gli evidenziali segnalano che la fonte di conoscenza del parlante è linguistica (conoscenza in modo indiretto) e la sua modalità è un sentito dire, una fonte imprecisata: Reyes 1994, pp. 25-37.

¹¹³ Sulla base di LSJ, il verbo ἐξηγέομαι ha il doppio valore di riferire ed interpretare. Secondo Kamerbeek 1974, p. 68, in questo contesto assume il significato di "raccontare", per quanto un sogno simbolico sia spesso sottoposto ad interpretazione. In proposito si veda il caso delle *Coefore* di Eschilo, in cui la visione notturna è spiegata dagli *oneiropoloi* (vv. 35-41); il sogno di Atossa nei *Persiani* (vv. 215-224) o quelli di *Hec.*, 87-88, la cui eroina necessita che κρίνωσιν ὀνείρους e *IT*, 150-155. Di questa opinione è Van Lieshout 1980, p. 171, il quale considera che il sogno fosse raccontato ad un'autorità, un esegeta degno di una regina, e perciò corregge il pronome indefinito του in τοῦ. Non è chiaro se la regina sia effettivamente ricorsa ad una spiegazione, tuttavia, l'azione di esteriorizzare il sogno al Sole e le contemporanee libagioni al defunto implicano la portata simbolica del sogno che non esclude il ricorso a persone qualificate e competenti. Cfr. Garvie 1986, p. 74: (ἐξηγουμένην) *the technical word for expounding or giving instructions in religious ceremonial*. Gli stessi interpreti sono presenti anche nel resoconto del sogno di Astiage descritto da Erodoto (Hdt., I, 108; VII, 19, 1), il modello usato da Sofocle: cfr. Bowman 1997, pp. 138 ss.; Kells 1973, p. 113. Il *Lexicon Sophocleum* alla stessa voce precisa: *de somniorum coniectore* (p. 250), un termine ambiguo che lascia sospesa l'idea dell'interpretazione. Di opinione contraria è invece Brillante 2019, p. 36, n. 1, il quale giudica improbabile l'intervento di un interprete ufficiale.

¹¹⁴ Schmitz 2016, p. 103: la lunga mediazione narrativa mette una distanza tra la tragedia sofoclea e il suo pubblico. Cfr. anche Cederstrom 1972, p. 150.

¹¹⁵ Kells 1973, p. 113.

¹¹⁶ Cfr. anche Aesch., *Pers.*, 159; Eur., *IT*, 42 ss., *Schol. in El.*, 424 a Xenis; Brillante 2019, p. 36.

¹¹⁷ Il δόμος è il luogo privilegiato per la ricezione dei messaggi onirici anche in *Cho.*, 36: γυναικείουσιν ἐν δώμασιν. Sul ruolo che la casa costituisce nella vicenda degli Atridi come cuore del δαίμων si veda Di Benedetto 1984, pp. 385-406, ed in particolare pp. 403 ss.

¹¹⁸ Fuori dal palazzo, davanti alla casa degli Atridi, erano collocati una statua e un altare del dio Apollo: Detienne 2002, p. 166.

¹¹⁹ Brillante 1991, p. 39.

¹²⁰ Brelich 1966, p. 300. Cfr. § I.2, n. 55.

personaggi implicati nell'evento¹²¹, dei quali solo Clitemnestra, spettatrice dell'atto onirico, sogna nello spazio circoscritto del *domos*.

Se a caratterizzare il λόγος è un'intenzionale vaghezza, specificata dalla sua dimensione periferica¹²² a metà tra spazio pubblico proprio degli uomini e quello privato pertinente alle donne, nella tragedia appare invece netta la separazione tra zona interna ed esterna¹²³ e la corrispettiva polarità di genere. I due ambienti però arrivano a coniugarsi durante lo sviluppo della vicenda proprio grazie al sogno, che, sul piano scenico, spinge Clitemnestra e Crisotemi ad uno scambio con l'esterno, mentre l'ingresso del Pedagogo nella casa, voluto dall'oracolo, prepara quello di Oreste finalizzato alla riappropriazione dello spazio domestico, emblema del potere e della famiglia degli Atridi, sotto l'egida di Apollo.

L'espressione λόγος τις (v. 417), introdotta dal personaggio narrante Crisotemi, è seguita da una proposizione soggettiva costruita con accusativo ed infinito, mirante ad indicare una conoscenza non diretta del parlante; tuttavia, l'impiego del sostantivo ὄψιν¹²⁴, da parte della protagonista, conferisce al sogno una certa autenticità¹²⁵, alla quale concorre anche l'onomastica della narratrice, dal nome fortemente legato alla norma e al rispetto delle regole. Il messaggio onirico, simbolico e profetico, garantisce effettivamente l'applicazione della giustizia (un concetto su cui si impernia la tragedia¹²⁶), portata a compimento mediante gli inganni dell'oracolo e del sogno.

¹²¹ Tra le figure legate al sogno, Agamennone si trova nell'Ade, pertanto ai margini del mondo; in maniera analoga, il suo "doppio", Oreste è nella condizione di esule, fuori dalla patria, mentre Egisto al momento della narrazione è fuori in campagna, tra le donne solo Clitemnestra appare isolata all'interno della casa.

¹²² Una simile connotazione possiede anche il cosiddetto Apollo "davanti alle porte", cioè *Prostaterio*, oggetto di culto in quanto potenza apotropaica (Detienne 2002, pp. 165 ss.). Nelle preghiere successive, in effetti, Clitemnestra si appella proprio al dio con questa epiclesi: vv. 637 ss.

¹²³ La scena del dramma si svolge tutta all'ingresso del palazzo, con una serrata sequenza di entrate ed uscite dei personaggi rispetto alla staticità di Elettra, che resta sempre presso le porte. Sulla determinazione degli spazi, cfr. Vernant 2001, p. 155.

¹²⁴ In Gorgia, nell'ultima parte dell'*Encomio di Elena*, la vista, detta appunto *opsis*, lavora direttamente sulla psiche e, come il *logos*, è uno strumento privilegiato di conoscenza, che però è tanto forte da offuscare la normale capacità di ragionare e di scegliere (Giombini 2012, p. 122 e Segal 1962, p. 107). Lo stimolo fisico del vedere condiziona, perciò, l'interiorità di Clitemnestra e, di riflesso, anche quella di Elettra.

¹²⁵ Finglass 2007, p. 215. Il sogno è narrato come se fosse un fatto perché gli si dà consistenza di realtà: cfr. Campbell 1969, ad 419.

¹²⁶ I riferimenti a *dike* sono molteplici: ai vv. 69-70, Oreste è detto mandato con giustizia dagli dei; ai vv. 561-562, Clitemnestra uccide suo marito ingiustamente; altri riferimenti si trovano infine ai vv. 113, 248, 298, 466, 539, 560, 582-583, 1505. Secondo Di Benedetto 1983, p. 165, il concetto sembra in un primo momento associato al personaggio di Oreste, ma

È la giovane, inoltre, a far partire l'azione e a far reagire Elettra, incitandola agli *erga* e appellandosi proprio al concetto dell'equità e della ragione: τὸ γὰρ δίκαιον οὐκ ἔχει λόγον| δυοῖν ἐρίζειν, ἀλλ' ἐπισπεύδειν τὸ δρᾶν (*infatti, per ciò che è giusto, non vi è motivo di discutere, bisogna anzi affrettare l'opera*, vv. 466-467).

Come si può notare, tutti i personaggi afferenti alla struttura comunicativa, il soggetto (Clitemnestra), il "canale" (Crisotemi), il referente¹²⁷, ossia l'argomento della comunicazione (Clitemnestra) ed il destinatario (Elettra), sono tutti femminili, permettendo di affermare che la sfera onirica appare propria delle donne e relegata ad una dimensione spazialmente e psicologicamente "interiore".

Benché la regina¹²⁸ appaia il soggetto del verbo di percezione εἰσοράω, che figura anche nel resoconto di Elettra ai vv. 267 ss., viene presentata come spettatrice passiva del sogno, di cui subisce emotivamente gli effetti (ἐκ δείματός του νυκτέρου, v. 410). Il costrutto introduce e mette in primo piano il nesso δευτέραν ὁμιλίαν (v. 418), che si colloca significativamente alla fine del verso a ricevere maggiore risalto, non solo dal punto di vista sintattico, ma anche semantico. Il termine è carico di un forte significato sessuale, che specifica in primo luogo una "relazione o unione"¹²⁹ con colui che sembra apparentemente emergere come protagonista: Agamennone. Con questa accezione la scena si connota in senso fortemente politico¹³⁰, giacché racchiude in sé

in realtà esso intrattiene con l'eroe dei legami sporadici, poiché mai il personaggio appare interessato nel profondo alla verifica della norma di giustizia. Il vero portavoce è, a suo parere, rappresentato dal coro, secondo una ripresa di un modello eschileo (cfr. Di Benedetto 1981, pp. 257 ss.) con alcune variazioni. Tuttavia, è importante osservare che il sostantivo *dike* compare nel finale, pronunciato proprio da Oreste, il quale enuncia il principio generale di affermazione della giustizia, attraverso la pena di morte verso chi trasgredisce le leggi: v. 1505.

¹²⁷ Si badi che il referente iniziale è Clitemnestra: αὐτήν... εἰσίδεῖν, ma in seguito il soggetto della sequenza onirica diventa Agamennone.

¹²⁸ In tragedia le donne sono le protagoniste privilegiate delle onirofanie: Bassi 1943, p. 273; Hundt 1935, p. 42, n. 7. Messer 1918, pp. 27-28, afferma che i sogni nella tragedia sono solo femminili. Tuttavia, come già è stato notato da Kessels 1978, p. 163, nei *Sette contro Tebe* di Eschilo il motivo onirico appare collegato al personaggio di Eteocle: cfr. Abbate 2017, pp. 73 ss.

¹²⁹ LSJ, s.v.: *intercourse, company*.

¹³⁰ Cfr. *supra*, § I.2, n. 45. Tale accezione si trova anche in Hdt., I, 182, autore che sembra essere stato il modello onirico di riferimento (Stählin 1912, p. 51; Rasch 1913, p. 26; Bowra 1944, p. 224; Bowman 1997, p. 138, *contra* Walde 2001, p. 12, n. 99): il sogno di Clitemnestra presenta molte affinità con quelli erodotei di Astiage (I, 108) e di Serse (VII, 19). Cfr. anche Soph., *OT*, 367, in cui il verbo ὁμιλέω è utilizzato per definire l'unione incestuosa tra Edipo e Giocasta profetizzata da Tiresia. Lo stesso termine ricorre con questo significato in Eur., *Hel*, 1400. Di diverso parere Bowman 1997, p. 141, n. 18, la quale afferma che l'interpretazione dell'unione sessuale del re con la regina darebbe troppa enfasi al ruolo di quest'ultima. In

una singolare ed anomala relazione tra i due sovrani, che però alla fine non si realizza. Clitemnestra sogna, infatti, di congiungersi con il re ormai defunto, compiendo un atto di necrofilia che la tradizione annovera tra gli eccessi erotici attribuiti alla figura del tiranno¹³¹. Con questi tratti la regina viene in effetti caratterizzata lungo tutto lo sviluppo del dramma (il suo essere δεσπότης, la δυσσεβεῖα, l'ὑβρις e la ὀργή) insieme all'amante Egisto. Il termine ὁμιλία con connotazione politica¹³² ricorre, inoltre, nell'*Agamennone*, in riferimento al ruolo di *leader* ricoperto dall'Atride¹³³, lo stesso che anche nel sogno si appresta a recuperare in maniera simbolica.

La metafora rappresenta, insomma, una iniziale deformazione dell'ordine dell'universo che arriva a raggiungere il suo equilibrio mediante l'unione di femminile e maschile e di *logos* ed *ergon* simboleggiati nella visione. Nel mondo onirico delle donne e del *logos*, all'interno dello spazio domestico, fa la sua incursione l'elemento virile, simboleggiato da Agamennone e dal germoglio, e fatto di azione, secondo quanto stabilito dall'oracolo apollineo, di cui il sogno profetizza in forma simbolica il volere e il compimento¹³⁴.

La rievocazione del vincolo coniugale, che costituisce un'allusione al talamo, citato espressamente nella precedente immagine descritta da Elettra al v. 272 e dai forti echi sessuali (ἐν κοίτῃ πατρός¹³⁵), richiama pertanto il luogo in cui certamente avviene l'onirofania: sebbene nel testo non vi siano delle indicazioni precise,

realtà, se consideriamo che Egisto consegue il potere a partire dal momento in cui si trasferisce nella casa di Clitemnestra e ne condivide il letto, come ribadisce anche la visione permanente nel pensiero di Elettra ai vv. 266 ss., l'unione sembra simbolicamente necessaria per il ripristino del potere.

¹³¹ Noto è il caso della sfrenatezza sessuale del despota di Corinto, Periandro, che si era unito con la defunta moglie Melissa: Hdt., V, 92; Catenacci 2012, pp. 12-141; Cazzuffi 2013, pp. 255-273.

¹³² In Soph., *Phil.*, 70, Odisseo definisce ὁμιλία l'amicizia che pretende si stringa con Filottete; in *Aj.*, 872, questo termine definisce "i compagni di navigazione" che sono i componenti del coro; infine, in *Ag.*, 839, il capo dei Greci utilizza questo termine per definire la sua relazione con l'esercito greco.

¹³³ Il potere del sovrano è infatti indiscutibile in quanto detentore dello scettro che gli conferisce il diritto di regnare: Detienne 1967, pp. 35-36.

¹³⁴ Se Apollo non sembra aver utilizzato volentieri i sogni, tuttavia esistono tradizioni in cui risulta legato ad esso: Anfiarao, ricordato anche nel coro dell'*Elettra* ai vv. 846 ss., avrebbe infatti appreso l'arte di interpretare i sogni dal dio (Paus., I, 34, 5); l'oracolo apollineo di Patara, inoltre, era oniromantico ed il celebre onirocritico Artemidoro, nativo della Lidia, dichiara di scrivere il suo trattato sotto l'ordine e l'incoraggiamento del dio: Artemid., *Oneir.*, II, 70, 170. Cfr. Bouché-Leclercq 2003, p. 218.

¹³⁵ LSJ, s.v. κοίτη. Sul letto come luogo in cui la regina sogna, vedi anche Devereux 2006, pp. 347-348; Dodds 1951, p. 151.

Clitemnestra si trova probabilmente nel letto regale¹³⁶, che ora condivide con Egisto, in una descrizione che procede secondo una progressione inversa dal pubblico al privato.

Il sovrano di Micene non viene però nominato dalla figlia se non in termini che riguardano la sfera affettiva attraverso il costruito al genitivo πατρός¹³⁷ ἐλθόντος ἐς φῶς¹³⁸, che mette in rilievo il carattere di figura paterna e non di quella istituzionale. Egli giunge come una figura onirica simile ad un *visit dream*, introdotta dal verbo di movimento ἔρχομαι al modo participiale¹³⁹ e frequente in Omero per designare l'avvicinarsi del suo soggetto¹⁴⁰, definito anche nel Primo Stasimo con il termine φάσμα νυκτός (v. 501), per cui il re costituisce una vera e propria apparizione all'interno dell'onirofania, che, proprio come un sogno, sfuma progressivamente nel corso dell'azione.

Sebbene inserita in un contesto notturno, giacché si produce nella notte e riferisce un ritorno dall'Ade¹⁴¹, l'immagine si caratterizza per una marcata presenza del chiarore (φῶς), in analogia con la bipartizione prologica¹⁴², che si contraddistingue per il contrasto chiaroscurale. Se questa sezione si apre all'insegna della luminosità

¹³⁶ Nelle *Coefore* si esplicita invece che la regina si trova nelle stanze femminili della casa: γυναῖκεῖσιν ἐν δώμασιν (v. 36).

¹³⁷ Per quanto riguarda il riferimento ad un rapporto di parentela tra padre e figlie con il termine πατήρ, l'espressione si rifà con probabilità al tema chiave delle *Coefore*, in cui ad avere preminenza sono le relazioni familiari (distorte) rispetto al ruolo politico: Bowman 1997, p. 135. Sulla problematicità dei legami tra i membri della famiglia si veda Abbate 2017, pp. 277 ss., che osserva il carattere mostruoso della maternità di Clitemnestra, espressa dalla differente nomenclatura animale impiegata nel dramma eschileo per designare madre e figlio. Nel sogno riportato nelle *Coefore*, la regina è infatti definita in più occasioni prima come un'ἐχίδνα (v. 249) poi come una serpe (*Cho.*, 1047: δυοῖν δρακόντοι) o un'anfisbena (*Ag.*, 1233) che partorisce un δράκων (v. 527) nell'atto di morderle il seno. Sul passo onirico delle *Coefore* si veda anche Pattoni 2010, pp. 3-23. L'utilizzazione del sostantivo πατήρ nel sogno dell'*Elettra* sembra indicare che Agamennone non è propriamente il vero protagonista, dal momento che il termine affettivo prevale su quello ufficiale di re.

¹³⁸ Circa la costruzione sintattica della frase, Kaibel 1911, *ad loc.*, sostiene che δευτέραν ὁμιλίαν sia un accusativo di relazione dipendente dal genitivo, mentre Brillante 2019, p. 37, n. 1, sostiene la dipendenza del nesso al genitivo dall'infinito εἰσιδεῖν.

¹³⁹ L'azione di Agamennone è subordinata rispetto alla proposizione successiva, il cui infinito βλαστεῖν, che rappresenta il germogliare dello scettro, dipende direttamente da λόγος τις.

¹⁴⁰ I verbi βαίνω ed ἔρχομαι si trovano spesso ad indicare nella rappresentazione omerica il sopraggiungere della figura che appare in sogno e che si rivolge al sognatore: cfr. Fernández-Vinagre 2003, p. 79, n. 27.

¹⁴¹ In Artemid., *Oneir.*, II, 55, 13, sognare di risalire dall'Ade significa il ritorno in patria da una terra straniera.

¹⁴² Sull'analisi del Prologo si veda il paragrafo corrispondente, § I.3. p. 61.

(con la descrizione dell'inizio di un nuovo giorno, segnalato dal canto degli uccelli: vv. 17-19), la seconda parte si differenzia, invece, per le lunghe notti insonni di Elettra (v. 92), in una combinazione riscontrabile anche nel sogno. Il passaggio alla luce implicato dal ritorno del defunto e che affiora pure nel momento in cui Clitemnestra decide di stornare il suo incubo rivelandolo al Sole (v. 424) lascia presagire l'influenza di Apollo *Licio*. Come sostenitore della vendetta attraverso il suo legame con il mondo infero, al dio si associano inoltre, i concetti polari di morte e resurrezione¹⁴³ che si rivelano anche nella visione: è la luce, in effetti, a contribuire allo sviluppo rigoglioso dell'elemento vegetale di cui è composto lo scettro.

Con questa descrizione si chiude il primo momento narrativo, segnalato dall'uso di un punto in alto che sancisce una pausa. La scansione in due momenti viene anche individuata da Brillante, che vede nell'impiego dell'avverbio εἴτα (v. 419) un marcatore piuttosto netto tra le due fasi del sogno¹⁴⁴. Eppure, sebbene si possa effettivamente individuare una separazione delle due sequenze narrative, questo elemento grammaticale garantisce un collegamento delle proposizioni nella successione cronologica, talvolta in un rapporto di consequenzialità¹⁴⁵. Agamennone riprende l'oggetto regale (λάβοντα σκῆπτρον) che un tempo era suo e di cui si è impadronito Egisto dopo il suo assassinio e lo conficca al suolo (πῆξαι), nel focolare (τόνδ'έφέστιον), luogo che, per la presenza dell'elemento igneo rimanda ancora alla luce ed è simbolo dell'unità familiare, della casa e del potere¹⁴⁶.

Metafora fallica secondo Devereux¹⁴⁷, lo scettro che viene conficcato a terra (έφέστιον... πῆξαι) – che lo studioso considera a sua volta come un'allegoria

¹⁴³ Segal 1966, pp. 477 ss.

¹⁴⁴ Brillante 2019, pp. 37 ss.: *l'azione si interrompe e la serie delle immagini che seguono introducono tematiche nuove, non immediatamente riferibili a quanto precede. Con il v. 419 si assiste a un cambiamento repentino, segnato dal ricorrere di εἴτα, che separa piuttosto nettamente le due fasi del sogno. [...] Abbandonata la chiarezza iniziale, il sogno diventa simbolico e si esprime attraverso il richiamo a motivi tratti dal folklore.*

¹⁴⁵ LSJ, s.v. εἴτα: *Adv. used to denote the Sequence of one act or state upon another. II. to denote consequence.*

¹⁴⁶ Vernant 1994, p. 180 (e anche Vernant 2001, pp. 149 ss.) considera il focolare il centro femminile dello spazio sociale occupato dai membri della famiglia. Esso è rappresentato da Hestia, la quale è anche divinità del focolare pubblico, in connessione con la *boulé*. Si ricordi che in Artemid., *Oneir.*, II, 10, 45-47, il focolare e il forno sono simboli della donna, in quanto accolgono quanto è utile alla vita: *ἔοικε γὰρ καὶ ἡ ἐστία καὶ ὁ κίβανος γυναῖκι διὰ τὸ δέχεσθαι τὰ πρὸς τὸν βίον εὖχρηστα*.

¹⁴⁷ Devereux 2006, pp. 347 ss.

dell'utero¹⁴⁸ – feconda l'elemento femminile, riproducendo una continuazione della δευτέρα ὁμιλία di cui sopra. Tuttavia, è necessario chiarire che non si tratta di un'unione diretta con la regina, quanto con il suo emblema, il focolare, rappresentazione dell'universo muliebre, e, nel mondo miceneo, del dominio politico¹⁴⁹. Tale immagine arriva dunque ad opporsi a quella precedentemente descritta da Elettra che vede Egisto versare libagioni proprio nel centro dello spazio domestico (vv. 269-270), un gesto – anche di natura sessuale – interpretabile come uno stravolgimento del normale ordine cosmico, giacché l'unione coniugale in rapporto ad Hestia, divinità protettrice di questo luogo, implica la negazione dei valori che la sua presenza incarna nel cuore della casa¹⁵⁰.

Il gesto di piantare lo scettro nel focolare, osserva invece Brillante¹⁵¹, richiama un noto motivo folcloristico alla base di molti racconti tradizionali, con l'intento di valorizzare le circostanze straordinarie che contrassegnano la nascita di giovani dalle eccezionali virtù. La crescita prodigiosa presentata nella descrizione onirica, conseguenza di un concepimento simbolico di Oreste, avviene, secondo lo studioso, con il gesto centrale di Agamennone e la mediazione del focolare domestico, identificabile non con il grembo della regina¹⁵², ma come un'alternativa ad esso, che si pone al di là della persona di Clitemnestra. Non vi è, dunque, una partecipazione attiva femminile nella procreazione, ma la funzione è assolta direttamente dall'emblema della casa. Della stessa opinione è anche Bowman che, nella sua lettura interpretativa in chiave politica, sostiene la centralità del giovane Atride e la marginalizzazione dei personaggi femminili. Se Clitemnestra scompare progressivamente nel sogno, la partecipazione di Elettra viene considerata

¹⁴⁸ Le *double entendre* del focolare come simbolo dei genitali femminili si individua anche in Aesch., *Ag.*, 1434-1436: ἔως ἂν αἴθῃ πῦρ ἐφ'ἑστίας ἐμῆς| Αἴγισθος, ὥς τὸ πρόσθεν εὖ φρονῶν ἐμοί· (*finché ci sarà Egisto ad accendere il fuoco nella mia casa*): cfr. Bowman 1997, p. 141, n. 18.

¹⁴⁹ Il termine ἐφέστιον secondo Jebb si riferisce anche al *megaron* miceneo, il cui pavimento non era in legno o pietra ma di terra battuta, e simboleggia perciò la ripresa delle ricchezze e della sovranità: Jebb 1967, p. 91.

¹⁵⁰ Vernant 2001, pp. 154 ss. Per l'autore le libagioni che il nuovo re versa per Hestia si rivolgono in realtà ad un focolare estraneo. In Hes., *Op.*, 733 ss., compare il divieto di mostrare i genitali davanti al focolare.

¹⁵¹ Brillante 2019, pp. 38 ss.

¹⁵² L'idea, che compare già in Vernant 2001, pp. 161 ss., viene ripresa in Brillante 2019, pp. 39 ss.

secondaria, giacché dopo la vendetta resta silente¹⁵³ ed è appunto posta in ombra, apparendo senza rilievo e simboleggiando la marginalizzazione della presenza e della voce femminile dall'opera¹⁵⁴.

Eppure, per quanto sottostante all'idea del focolare, la componente femminile non scompare totalmente come affirma Brillante¹⁵⁵ e non è simboleggiata dalla madre, quanto dalla persona di Elettra¹⁵⁶, destinataria privilegiata del sogno. Se Vernant spiega che la funzione di fecondità del centro dello spazio domestico, dissociata dai rapporti sessuali, si esplica con il prolungamento indefinito della linea paterna attraverso la figlia, senza il ricorso ad una donna straniera, allora si può identificare in questa figura proprio la nostra eroina, che eserciterà appunto un ruolo attivo nel cooperare con Oreste per il ristabilimento della discendenza. Hestia esprime la voce della protagonista, la quale incarna il focolare paterno da cui è stata allontanata, giacché, astenendosi dal matrimonio, sceglie (ed è allo stesso tempo costretta) di restare vergine (ἄλεκτρα) come la dea del focolare ed, infine, svolge il ruolo protettivo proprio di una madre nel crescere il fratello. L'etimologia onomastica di Ἠλέκτρα, tuttavia, è riconducibile anche al sostantivo ἡλέκτωρ, istituendo altresì un nesso con Apollo, il dio che nelle *Eumenidi* non attribuisce una funzione procreativa alla madre ma all'uomo che la feconda; la donna invece ricopre il ruolo materno nella sua funzione di proteggere la giovane pianticella, come una straniera¹⁵⁷ per uno straniero, proprio come fa Elettra con suo fratello: οὐκ ἔστι μήτηρ ἡ κεκλημένη τέκνου| τοκεύς, τροφὸς δὲ κύματος νεοσπόρου| τίκτει δ' ὁ θρώϊσκων, ἦ δ' ἄπερ ξένοι ξένη| ἔσωσεν ἔρνος, οἷσι μὴ βλάβῃ θεός (*madre non è chiamata colei che genera il figlio, ma nutrice quando sia stato seminato l'embrione; colui che la feconda genera, ella*

¹⁵³ Al silenzio Woodard 1966, p. 145, attribuisce però un valore significativo, di funzione drammatica positiva, poiché in tutta la tragedia sono solo tre i momenti in cui la protagonista tace: i primi due stasimi e il *mythos* del Pedagogo, nei quali il coro si sostituisce ad Elettra condividendone atteggiamenti ed emozioni; questo silenzio manifesta, dunque, da parte dell'eroina un assenso alle parole del coro, condivisione, e la certezza che la giustizia prevale mentre le divinità lavorano silenziosamente, simili alle parole.

¹⁵⁴ Bowman 1997, p. 145.

¹⁵⁵ Brillante 2019, p. 41.

¹⁵⁶ Elettra è quasi una figura onirica giacché, come i sogni, è situata in una condizione intermedia tra mondo femminile e maschile sia dal punto di vista spaziale (trovandosi scenicamente in prossimità delle porte del palazzo) sia caratteriale, poiché incarna le virtù del coraggio e della lealtà, sostituendosi al fratello.

¹⁵⁷ È significativo che nel lamento threnico cantato da Elettra nel Prologo, la giovane si definisca proprio con l'appellativo di forestiera: τις ἔποικος ἀναξία (v. 189).

è come un ospite che per il suo ospite custodisce e preserva il rampollo, a meno che gli dei non l'annientino, vv. 658-661). D'altra parte, l'impiego del sostantivo ἔρνος, che designa un germoglio e in senso figurativo il discendente, si riallaccia alla metafora adoperata da Sofocle, che vede nella madre proprio la figura che cura e si occupa dell'erede dei beni e del potere: ἐγὼ ποτε| πρὸς σῆς ὀμαίμου καὶ κασιγνήτης λαβὼν| ἦνεγκα κάξέσωσα κάξεθρεψάμην| τοσόνδ' ἔς ἧβης πατρὶ τιμωρὸν φόνου (io, una volta, prendendoti da tua sorella nata dallo stesso padre – parla il Pedagogo – ti salvai e ti allevai fino a questo momento della giovinezza per fare di te il vendicatore del padre, vv. 11-14; cfr. inoltre vv. 296-297, 1132-1133, 1350).

Quanto allo σκῆπτρον¹⁵⁸, sulle cui implicazioni politiche¹⁵⁹ si è già accennato, esso rappresenta l'autorità del dominio su Micene¹⁶⁰ e il ristabilimento dell'egemonia contro "i tiranni¹⁶¹", profetizzato dall'oracolo apollineo e dal sogno.

La tradizione tramanda che l'oggetto fu intagliato da Efesto¹⁶² e poi donato a Zeus, dio sovrano e tutore della giustizia, che lo rende non solo simbolo di potere, ma anche delle leggi tradizionalmente conferite da questa divinità¹⁶³. È con lo scettro in pugno, infatti, che il re amministra la giustizia emettendo i θέμιστας (Il., IX, 156)¹⁶⁴.

¹⁵⁸ Il sostantivo deriva etimologicamente da σκῆπτω (appoggiarsi su, trovare appoggio) e indica lo strumento su cui poggia la τιμή del sovrano: Pisano 2015, pp. 2-14.

¹⁵⁹ Bowman 1997, pp. 143 ss.

¹⁶⁰ Cfr. anche Cederstrom 1972, p. 153: *The sceptre is a condensed symbol for political authority and male potency alike, i. e. Agamemnon as king and father.*

¹⁶¹ Clitemnestra viene definita da Elettra come un tiranno (δέσποτιν, v. 597) ed anche Egisto è, di fatto, un usurpatore. Si ricordi che, all'inizio del Prologo, Apollo è definito con l'appellativo di λυκοκτόνος θεός (vv. 6-7) con probabile riferimento al passo eschileo di *Ag.*, 1259, dove Egisto viene definito come un lupo che dorme insieme alla leonessa, la regina. In *Plat., Rep.*, VIII, 565 e 566 a, l'uomo tirannico è descritto come un lupo. Cfr. anche Catenacci 2012, p. 24: *i comportamenti (del tiranno) lo accostano alla sfera animale, a predatori come il lupo e il leone in particolare.*

¹⁶² *Il.*, II, 100-101: Ἀγαμέμνων| ἔστε σκῆπτρον ἔχων, τὸ μὲν Ἥφαιστος κάμε τεύχων (Agamemnone pose lo scettro che Efesto aveva intagliato). Realizzato da Efesto, il dio della metallurgia, lo scettro doveva essere ricoperto in oro, per quanto avesse un cuore ligneo: Jebb 1967, ad 417; Devereux 2006, p. 358.

¹⁶³ Nelle Argonautiche di Apollonio Rodio, quando il re Alcino, nella contesa tra i Colchi e Giasone per la restituzione di Medea, deve giudicare la fanciulla, tiene in mano l'aureo scettro da giudice, nel rispetto della *themis*, con il quale applica giuste leggi: cfr. *Ap. Rh., Argon.*, IV, 1179; anche in Omero, in occasione della discesa di Odisseo nell'Ade Minosse appare impugnando lo scettro d'oro nell'atto di amministrare la giustizia tra i morti: *Od.*, XI, 568-571; *Il.*, IX, 99: τοι Ζεὺς ἐγγυάλιξε σκῆπτρόν τ' ἡδὲ θέμιστας (Zeus consegnò lo scettro e insieme i decreti). Sullo scettro come strumento della parola assembleare e giudiziaria si veda Carlier 1984, pp. 191-192.

¹⁶⁴ Pisano 2015, p. 4; Bouvier 2002, pp. 275-277.

Attraverso Hermes ed Atreo¹⁶⁵ questo strumento passa infine ad Agamennone, al quale viene sottratto in maniera illecita dal cugino, (visto come lupo, “femminile”, selvaggio e senza leggi¹⁶⁶), di cui il sogno profetizza la caduta¹⁶⁷.

Come frutto della metafora sessuale sopra descritta, la nascita di un virgulto rigoglioso (βλαστειν¹⁶⁸ βρύοντα θαλλόν) dallo scettro sancisce il ritorno di Oreste¹⁶⁹ in veste di legittimo e diretto discendente e reincarnazione del defunto. L'ombra (κατάσκιον) proiettata dalla pianta sul territorio di Micene, a cui si allude significativamente con il termine χθόνα, che designa non solo il mondo sotterraneo¹⁷⁰ ma anche l'elemento femminile – quindi Clitemnestra ed Egisto¹⁷¹ – implica infatti una ripresa simbolica del potere¹⁷².

Riguardo il sostantivo κατάσκιον, giova forse ricordare che nell'*Agamennone* esso ricorre nella descrizione della scena di arrivo dell'araldo, che giunge facendosi ombra con rami di ulivo ad annunciare a Clitemnestra il ritorno del comandante greco dalla guerra¹⁷³ (Aesch., *Ag.*, 493), in una scena affine a quella profetizzata dal sogno. Il lessema allora istituisce una chiara corrispondenza tra i due passi, tanto più che

¹⁶⁵ Hom., *Il.*, II, 101.

¹⁶⁶ *Oreste, dans ses dernières paroles, peut condamner sans réserve le crime d'Égisthe en élargissant sa condamnation à la catégorie des hommes sans foi ni loi à laquelle il appartient*: Jouanna 2007, p. 439 e n. 105, p. 844.

¹⁶⁷ In un mondo dove l'ordine naturale risulta invertito, il sogno sembra ristabilire la normalità: è il vero *logos*.

¹⁶⁸ Lo stesso verbo significa propriamente “germogliare, crescere”: cfr. LSJ, s.v. Il rinverdire dello scettro conferisce ad Agamennone lo *status* di sovrano legittimo: Finglass 2007, ad 421-422; MacLeod 2001, p. 72; Brillante 2019, p. 42.

¹⁶⁹ Si noti che il participio θάλλοντα è usato da Elettra in riferimento al fiorire dei suoi mali (v. 260) e successivamente nel risveglio della sua forza distruttiva causata dalla supposta morte di Oreste (v. 952). Cederstrom 1972, p. 151, ha osservato come ancora oggi la definizione di “albero” sia utilizzata per indicare la genealogia e la discendenza e come nel dramma l'uccisione di Agamennone sia paragonata al taglio di una quercia.

¹⁷⁰ DELG, s.v. χθών: *avec un environnement religieux, est plutôt sentie comme la surface extérieure du monde de puissances souterraines et des morts; et par là, volontiers comme ce monde lui-même*.

¹⁷¹ Intesa come spazio muliebre, la terra costituisce una duplice allusione alle figure di Clitemnestra ed Egisto, connesse al potere tirannico. Pertanto, l'ombra che sovrasta la terra si può interpretare anche con il sopraggiungere della morte della regina e del suo concubino, che, “messi in ombra”, sono infatti destituiti e “affossati”, scendendo nelle profondità ctonie.

¹⁷² Secondo Bowman 1997, p. 143, poiché i personaggi che non sono necessari al trasferimento del potere politico non sono menzionati nelle profezie (quella apollinea e quella onirica), le figure femminili e soprattutto Elettra restano marginali. Così la studiosa considera la protagonista esterna al fatto onirico, sebbene questa sia la destinataria del messaggio e contribuisca alla sua realizzazione, ricoprendo invece un ruolo considerevole.

¹⁷³ Aesch., *Ag.*, 493: κήρυκ' ἀπ' ἀκτῆς τόνδ' ὀρῶ κατάσκιον | κλάδοις ἐλαίας (*ecco, vedo un araldo che viene dalla costa: si fa ombra con rami di ulivo*).

l'avvento del messaggero nell'opera eschilea è preceduto da segnali di fuoco che, come staffette, corrono a dare una notizia della cui veridicità il coro inizialmente dubita, considerandola come *un dolce sogno che illude la mente* (τάχ'εἰσόμεσθα λαμπάδων φαεσφόρων| φρυκτωριῶν τε καὶ πυρὸς παραλλαγὰς, |εἴτ'οὔν ἀληθεῖς εἴτ'ὄνειράτων δίκην| τερπνὸν τόδ'έλθὼν φῶς ἐφήλωσεν φρένας: *presto vedremo se le staffette di segnali di fuoco e delle splendide delle fiaccole accese, erano veritieri oppure se l'apparizione di questa luce è come un dolce sogno che illude la mente*, vv. 491-493). La ripresa di questo passo dell'*Agamennone*, in cui il sogno viene concepito come un'*alternativa alla verità*¹⁷⁴, allora ricorre solo per essere negata da Sofocle, secondo il quale esso è messaggio profetico e una conferma degli eventi.

Peraltro, la variante σκιὰν¹⁷⁵ si presenta anche al v. 967 dello stesso dramma, nel quale si descrive l'ingannevole accoglienza che Clitemnestra tributa al marito al momento del suo arrivo, cercando di irretirlo con parole lusinghiere: *se la radice è viva, le fronde arrivano fin sopra la casa e stendono un'ombra sulla canicola di Sirio: tu sei tornato al tuo focolare e il tuo rientro è un segnale di calore nel freddo dell'inverno*¹⁷⁶. Con una sequela di metafore antinomiche, la regina paragona il ritorno di Agamennone al benessere prodotto dall'ombra che protegge dalla calura estiva e, in antitesi, al calore nel freddo invernale. Tuttavia, in quest'affermazione si cela già l'intento del delitto¹⁷⁷, preceduto dalla subdola invocazione a Zeus affinché contribuisca a portare a compimento l'assassinio del re (Ζεῦ Ζεῦ τέλειε, τὰς ἐμὰς εὐχὰς τέλει· μέλοι δέ τοί σοι τῶν περ ἄν μέλλῃς τελεῖν¹⁷⁸: *Zeus, Zeus, tu che compi a perfezione ogni cosa, porta perfettamente a compimento i miei voti*, vv. 973-974).

¹⁷⁴ Per l'espressione utilizzata vedi Abbate 2017, p. 223.

¹⁷⁵ Tra i numerosi esempi riportati da Vernant 1994, pp. 180-181, nei quali l'ombra viene associata all'elemento femminile, si ricordi l'esistenza ad Atene di un edificio pubblico di forma circolare, consacrato ad Hestia – dea del focolare – che aveva il nome di Σκιάς e rappresentava il dominio dell'oscurità in opposizione allo spazio esteriore. L'ombra associata ad Agamennone in Eschilo, dunque, rappresenta il legame con il focolare e la casa ed è preludio di morte. In maniera inversa, nel contesto onirico sofocleo (contrapposto al rovesciamento della realtà), l'ombra di un defunto che ritorna al focolare è un messaggio veritiero: annuncia una rinascita attraverso la figura di Oreste, che ritorna in patria per vendicare suo padre. In Artemid., *Oneir.*, II, 55, infatti, come già detto in precedenza, sognare di risalire dall'Ade significa rimpatriare da una terra straniera.

¹⁷⁶ Aesch., *Ag.*, 967 ss.: ῥίζης γὰρ οὔσης φυλλὰς ἔκετ'εἰς δόμους| σκιὰν ὑπερτείνασα Σεῖριου Κυνός'| καὶ σοῦ μολόντος δωματῖτιν ἐστίαν| θάλπος μὲν ἐν χειμῶνι σημαίνει μολῶν.

¹⁷⁷ Agamennone sarà metaforicamente messo in ombra o reso un'ombra.

¹⁷⁸ Si noti l'enfasi del verbo τελέω attraverso un'epifora alla fine di ciascuna frase. Lo stesso termine che allude al raggiungimento della maturazione del ciclo vegetale, ricorre in Sofocle nell'indicare il compimento della vendetta: Segal 1966, p. 530.

Sofocle, dunque, nella sua descrizione onirica sembra rifarsi al suo predecessore per ricordare il momento preciso in cui viene messo in atto l'inganno, ricorrendo all'immagine vegetale descritta nell'*Agamennone*: nel sogno il κατάσκιον rappresenta non solo la forza di Oreste e la sua protezione sulla patria, ma anche il condottiero greco come vera e propria ombra di defunto che ritorna al focolare. Contrariamente però ad Eschilo, l'idea del sogno non è di messaggio illusorio ma profetico.

La resurrezione di Agamennone nella persona del legittimo erede viene già suggerita nel Prologo, nel quale Oreste, giustificando l'uso dell'inganno imposto da Delfi, cita l'esempio dei saggi che muoiono falsamente e ritornano più forti di prima¹⁷⁹. Con questa allusione si rivela la specularità tra oracolo e sogno, giacché la profezia apollinea implica che un vivente (Oreste) si finga morto, mentre nel sogno, si predice il ritorno in vita di un defunto (Agamennone), un capovolgimento dell'ordine cosmico naturale¹⁸⁰, che richiama il ciclo di morte e rinascita e il rinnovamento che segue alla sterilità¹⁸¹.

Nonostante le affinità individuabili tra la descrizione onirica e la rievocazione del cruento delitto del padre da parte di Elettra (vv. 267-274), le due scene appaiono diametralmente opposte, poiché l'immagine di Egisto (prevalente nella visione della protagonista) presentata nel sogno appare sfumata dal ritorno di Agamennone e sarà effettivamente soppiantata dalla realtà del messaggio profetico. Al *climax* discendente della descrizione dell'eroina¹⁸² si contrappone un'esposizione onirica di tipo ascendente, che culmina e pone in rilievo l'arrivo del vecchio re e la sua supposta unione con Clitemnestra, con i suoi risvolti politici. Benché si possa osservare il chiaro ed evidente ruolo dei personaggi maschili, la funzione onirica si rivela però molto più profonda dal punto di vista concettuale. Essa ricopre non solo il ruolo drammaturgico di produrre dei colpi di scena, ma incide *in primis* sull'emotività dei personaggi (è *logos-mithos*) e sull'evoluzione dei comportamenti. È dunque il primo meccanismo che dà impulso all'azione di Elettra, determinando una crescita nella forza del suo

¹⁷⁹ Soph., *El.*, 59-67.

¹⁸⁰ Segal 1981, p. 252.

¹⁸¹ *Orestes and Electra both die and are reborn, like the yearly cycle of vegetation, or like the rotation of day and night*: Woodard 1965, p. 227.

¹⁸² Che inserisce Egisto nel contesto privato e femminile.

personaggio, al punto da risultare cruciale nel disvelare l'energia distruttiva dell'eroina nel corso del dramma¹⁸³.

Il contributo di Elettra nella salvezza di Oreste risulta confermato da un discusso passo dell'*Oreste* euripideo che viene giudicato autentico da Brillante¹⁸⁴ (vv. 613-620):

... ἐπισείω πόλιν
σοὶ σῆ τ' ἀδελφῇ, λεύσιμον δοῦναι δίκην.
μᾶλλον δ' ἐκείνη σοῦ θανεῖν ἐστ' ἄξια,
ἢ τῇ τεκούσῃ σ' ἡγρίωσ', ἐς οὔς ἀεὶ
πέμπουσα μύθους ἐπὶ τὸ δυσμενέστερον,
ὄνειρατ' ἀγγέλλουσα τὰ Ἀγαμέμνονος,
καὶ τοῦθ' ὃ μισήσειαν Αἰγίσθου λέχος
οἱ νέρτεροι θεοί·¹⁸⁵.

(Scuoterò¹⁸⁶ la città, aizzandola contro di te e tua sorella, perché paghiate il fio con la lapidazione. Ella merita di morire ancor più di te, perché ti ha inasprito contro colei che ti generò, mandandoti sempre notizie che ti rendevano più ostile e informandoti dei sogni relativi ad Agamennone e di questa unione con Egisto; che gli dei inferi l'abbiano in odio).

Nei versi sopra citati, Tindareo, padre di Clitemnestra, si scaglia contro il matricida, ma ancora di più contro Elettra, che, istigando il fratello, viene considerata come la reale responsabile del delitto. Sarebbero stati proprio gli incubi relativi ad Agamennone, che incutevano terrore nella regina, ad aver dunque indotto Oreste al ritorno¹⁸⁷. Considerando che il trattamento letterario del sogno di Clitemnestra può essere ritenuto un dato tradizionale, già presentato da Stesicoro, Eschilo e Sofocle,

¹⁸³ *The dream of the blooming scepter is the first sign that those below may live, that vengeance may upon the living*: Segal 1966, p. 487.

¹⁸⁴ Brillante 2019, pp. 46 ss.

¹⁸⁵ L'edizione del Murray al v. 618 mantiene il testo dei manoscritti ὄνειρατ' ἀγγέλλουσα, ma il verso veniva considerato sospetto da Paley poiché il riferimento ai "sogni di Agamennone" non avrebbe avuto alcun ruolo, inducendo Willink alla correzione in ὄνειδος. Tutto ciò, osserva però Medda 2017, pp. 214-215, non è sufficiente a condannare il verso.

¹⁸⁶ Il verbo è al tempo presente, ma esprime l'intenzione di un'azione.

¹⁸⁷ Brillante 2019, p. 47.

Brillante osserva che il sogno a cui si fa allusione in queste linee sia quello che annunciava la vendetta di Oreste sulla madre, dal momento che nella stessa tragedia l'eroe viene presentato come μητροφόντης... δράκων (Eur., *Or.*, 479; 1424; 1406), richiamando le *Coefore* di Eschilo¹⁸⁸. In questo senso, anche per Euripide il ruolo di Elettra sarebbe stato dunque decisivo nel ristabilimento del potere della famiglia degli Atridi.

A chiudere il resoconto onirico di Crisotemi è l'espressione οὐ κάτοιδα (v. 426) con la quale si era anche aperta la narrazione (v. 414), secondo la tipica struttura a *ring composition*, che rende bene l'idea del percorso circolare della notizia dall'interno della casa allo spazio esterno maschile, per richiudersi finalmente intorno al focolare e all'*omphalos* delfico¹⁸⁹, di cui il cerchio costituisce l'emblema. Secondo Vernant¹⁹⁰, infatti, esso caratterizza in Grecia le potenze ctonie e femminili connesse all'immagine della Terra madre. La struttura narrativa riprende dunque la natura del sogno così come l'oggetto in esso contenuto: anche lo scettro, come detto in precedenza, circola di mano in mano¹⁹¹, passando da Zeus, attraverso Hermes, per arrivare finalmente agli Atridi.

Infine, nell'analisi della visione notturna si può aggiungere ancora una riflessione. Se per Devereux l'assenza di un mittente onirico induce il sognatore a percepire la realtà esterna come un segno e in maniera chiaroveggente¹⁹², nell'*Elettra* l'indeterminatezza genera differenti interpretazioni da parte dei personaggi, non solo nel soggetto che prova l'esperienza, ma anche in chi ne viene a conoscenza.

A causa del terrore suscitato dal sogno, la regina invia¹⁹³ delle libagioni al morto attraverso Crisotemi e nei versi successivi intona una preghiera ad Apollo¹⁹⁴ come dio

¹⁸⁸ Aesch., *Cho.*, 527: τεκεῖν δράκοντ' ἔδοξεν (*gli sembrò di generare un serpente*); 549: ἐκδρακοντωθείς δ' ἐγώ (*sono io quel serpente*).

¹⁸⁹ Vernant 1994, p. 179: *on sait que l'omphalos de Delphes passait pour le siège d'Hestia*.

¹⁹⁰ *Le cercle caractérise en Grèce les puissances à la fois chtoniennes et féminines, qui se rattachent à l'image de la Terre-Mère, enfermant dans son sein les morts, les générations humaines et les croissances végétales*: Vernant 1994, p. 180.

¹⁹¹ Vernant 1994, p. 166.

¹⁹² Devereux 2007, p. 39.

¹⁹³ La dinamica dei movimenti tra spazio esterno ed interno è segnata dall'uso di πέμπω, che ricorre spesso nella prima metà: Segal 1981, pp. 257 ss. Esso si trova in contesti connessi alla sfera del buio e del ctonio, come vediamo al v. 380, nel quale gli usurpatori intendono mandare Elettra dove non vedrà mai più il sole, ma anche ai vv. 406 e 427, dove Clitemnestra invia delle libagioni per placare l'ira di Agamennone, il quale a sua volta sembra aver inviato un sogno alla regina: v. 460.

che vede ogni cosa (πανόπτης), lasciando supporre l'idea di un messaggio da lui inviato e la cui realizzazione è in grado di modificare¹⁹⁵ (vv. 634-659), speranzosa di ottenere un presagio a lei favorevole. Elettra, invece, se inizialmente gli attribuisce un significato profetico che la spinge ad invocare gli dei patri¹⁹⁶, al termine della narrazione, aggiunge quasi con sicurezza che si tratta di un segno inviato dal mondo dei morti ed in particolare da Agamennone¹⁹⁷, come illustra l'uso dell'epanalepsi nella ripetizione di οἴμαι, funzionale ad intensificare lo stato emozionale dell'eroina, che la indurrà all'inizio della ribellione: οἴμαι μὲν οὖν, οἴμαι τι κάκείνω μέλιν| πέμψαι τάδ' αὐτῇ δυσπρόσοπτ'όνειράτα (*credo, sì, credo che a lui sia cura di mandare queste sinistre visioni a lei*, vv. 459-460).

Con questo spirito Elettra esige un atto di disobbedienza da Crisotemi e la persuade all'azione invitandola a non bruciare le offerte¹⁹⁸ della madre, ma a disperderle ai venti o nasconderle sotto terra (ἀλλ'ἢ πνοαῖσιν ἢ βαθυσκαφεῖ κόνει| κρύψον νιν, vv. 435-436). In loro vece la ragazza dovrà deporre altri doni, costituiti da un suo ricciolo e da una ciocca inaridita (τὴνδε τ'άλιπαρῇ¹⁹⁹, v. 451) di Elettra, in un chiaro parallelismo²⁰⁰ con la scena iniziale del Prologo, dove Oreste, il Pedagogo e Pilade offrono un analogo sacrificio ed elevano delle preghiere agli dei patri secondo le disposizioni oracolari.

La raccomandazione di Elettra a Crisotemi, infine, è quella di supplicare il padre Agamennone – che considera il mandante di τάδε δυσπρόσοπτ'όνειράτα αὐτῇ (v. 460) ossia *somnia infausto aspectu* per la madre – affinché faccia ritornare il figlio Oreste, dalla mano vittoriosa, *a pressare con il piede i suoi nemici* (vv. 456 ss.: παῖδ' Ὀρέστην ἐξ ὑπερτέρας χερός| [...] ἐπεμβῆναι ποδί). Sebbene non si faccia menzione

¹⁹⁴ Cederstrom 1972, p. 155, nota che si tratta del terzo rituale apotropaico di Clitemnestra dopo il sogno.

¹⁹⁵ *The implication that Apollo has sent the dream as in the OT has given the oracle is unmistakable*: Bowman 1997, p. 134.

¹⁹⁶ Soph., *El.*, 411.

¹⁹⁷ In Aesch., *Cho.*, 37-41, la provenienza ctonia viene stabilita dagli onirocriti: cfr. anche Abbate 2017, p. 256. L'affermazione di Bowman secondo cui Elettra non interpreta il sogno, pertanto, non sembra propriamente corretta, poiché la giovane non ne spiega il senso ma ne comprende la natura.

¹⁹⁸ Crisotemi non porterà a termine il rituale imposto dalla madre. Le libagioni e le preghiere, considerabili come *erga* combinati con i *logoi*, sono invece attuati da Oreste, il Pedagogo e Pilade.

¹⁹⁹ Seguo in questo caso il testo di Jebb 1967 e la proposta di Medda che accoglie per l'aggettivo la variante proposta da alcuni codici MS e dai commentatori come opposto di λιπαρός.

²⁰⁰ Oracolo e sogno sono qui appaiati.

esplicita del mittente, l'espressione appare comunque significativa, giacché riprende, da un lato, la rappresentazione di Apollo delle fonti letterarie e della statuaria, con l'imposizione del suo piede²⁰¹, e riproduce, dall'altro, l'immagine del sopraggiungere delle Erinni "dalle molte mani e i molti piedi" (vv. 488, 1386-1388).

L'eroina non sembra premurarsi troppo di interpretare quello che la sorella le ha appena raccontato, tuttavia ne percepisce la natura, poiché definisce l'apparizione onirica con l'aggettivo δυσπρόσοπτος, che indica "qualcosa difficile da guardare²⁰²". Anche se non immediatamente interpretabile, il sogno risulta però determinante nell'impulso delle sue emozioni ed induce il personaggio al dinamismo. La protagonista in effetti è fondamentale ed imprescindibile nell'attuazione della vendetta ed è complementare all'azione di Oreste. Nel precedente dialogo della giovane con il coro (v. 296) emerge, in effetti, come la madre accusi la figlia dei suoi mali e della vendetta che incombe, perché responsabile della sopravvivenza del giovane (vv. 296-297): οὐ σὸν τόδ' ἔστι τοῦργον, ἥτις ἐκ χερῶν| κλέψας Ὀρέστην τῶν ἐμῶν ὑπεξέθου; (*non è forse opera tua? che sottraesti Oreste dalle mie mani per nascondere?*). Fin dall'inizio si sottolinea, dunque, l'importante funzione (τοῦργον) che Elettra ricopre nella salvezza del fratello (sottraendolo al rischio di essere ucciso quando era ancora piccolo) e nella possibilità della vendetta²⁰³:

(ΠΑ.) πρὸς σῆς ὀμαίμου καὶ κασιγνήτης λαβὼν (v. 12)

(Pedagogo rivolto ad Oreste) *prendendoti dalle mani di tua sorella, nata dallo stesso sangue;*

(ΕΛ.) πρὶν ἐς ξένην σε γαῖαν ἐκπέμψαι χεροῖν

κλέψασα τοῖνδε κάνασώσασθαι φόνου (vv. 1132-1133)

²⁰¹ Detienne 2002, pp. 40 ss. ha osservato come numerose raffigurazioni del terribile passo di Apollo occorrono nell'*Inno Omerico ad Apollo* (*Hymn. Ap.*, 1-2, 70-79), mentre Letoublon 1985, pp. 123-143, ha constatato che l'*Inno* contiene una trentina di verbi di movimento con quattordici occorrenze per il verbo βαίνω. Strabone descrive, inoltre, l'iconografia di una statua di *Apollo Smintheo*, opera di Skopas, il cui piede poggia su un topo: Strabo XIII, 48. L'Apollo di Patrasso è raffigurato invece con un piede sopra un bucranio: Paus., VII, 20, 3.

²⁰² LSJ, s.v. δυσπρόσοπτος: *hard to look on*; in Soph., *OC*, 286, si riferisce al volto sfigurato di Edipo che si è accecato per non aver riconosciuto la verità di essersi unito a sua madre. Nei due casi dunque la parola possiede un significato attinente alla sfera profetica e in particolare ad un presagio difficile da interpretare.

²⁰³ Cfr. *supra*, § I.2.1, n. 184.

(Elettra rivolta all'urna e a Oreste) *prima di averti sottratto con queste mie mani e salvato dalla strage;*

(OP.) Οὐκ οἶσθ' ὅτῳ μ' ἔδοκας εἰς χέρας ποτέ; (v. 1348)

(Oreste rivolto ad Elettra) *non ricordi l'uomo nelle cui mani mi affidasti un tempo?*

(OP.) οὗ τὸ Φωκέων πέδον ὑπεξεπέμφθην, σὴ προμηθία²⁰⁴, χεροῖν. (v. 1350)

(Oreste rivolto ad Elettra) *quello dalle cui mani in terra focese fui portato di nascosto, grazie alla tua previdenza.*

Nella sua veste di “madre” perciò Elettra si contrappone a Clitemnestra (che ha negato a lei e al fratello il nutrimento²⁰⁵), definita spregiativamente come μήτηρ ἀμήτωρ (v. 1154).

Si noti che la figura della nutrice, impersonata da Laodamia nell'*Orestea* di Stesicoro e da Kilissa nelle *Coefore*, alla quale si doveva la salvezza di Oreste, viene sostituita e rappresentata in Sofocle proprio da Elettra. Risulta difficile, quindi, pensare che la centralità attribuita all'eroina vada a perdere di importanza nel finale: il dolore della giovane, a lungo presente sulla scena, si trasforma nella sua partecipazione emotiva alla vendetta durante l'uccisione di Clitemnestra,

ΗΛ. Παῖσον, εἰ σθένεις, διπλῆν (v. 1415)

*colpisci, se hai la forza, di nuovo!*²⁰⁶

ma è anche partecipazione in termini pragmatici, giacché la protagonista si propone di sorvegliare i movimenti di Egisto e di raggiarlo con le parole (utilizzando un *logos* ingannevole come Oreste o il Pedagogo):

²⁰⁴ Il sostantivo indica la preveggenza e possiede anche una sfumatura legata all'ambito della profezia, poiché si lega etimologicamente alla figura del Titano Prometeo, colui che insegnò agli uomini l'arte della divinazione: Aesch., *PV.*, 484-495.

²⁰⁵ Segal 1966, pp. 496 ss.: *crucial to parental relationship is the theme of “nurture” or “nourishment”, which plays such an important part in the second stasimon (vv. 1058 ss.). As the simplest bond between parent and child, τροφή is the tie wherein the human parental bond most closely approximates the natural world.*

²⁰⁶ È un evidente richiamo anche all'*Agamennone* di Eschilo, in cui il re grida: ὦμοι μάλ' αὖθις, δευτέραν πεπληγμένος (*Ah! Ancora un altro colpo!* v. 1345).

ΗΛ. Φρουρήσους ὅπως

Αἴγισθος μὴ λάθῃ μολῶν ἔσω: (vv. 1403-1404)

per sorvegliare che Egisto non rientri a nostra insaputa;

ΗΛ. Τάνθάδ' ἄν μέλοιτ' ἐμοί (v. 1437)

della situazione qui fuori mi occuperò io.

La protagonista è, inoltre, anche il personaggio narrante che da fuori informa il pubblico su quello che avviene all'interno della casa durante il matricidio, antepponendosi e sovrapponendosi alle urla di Clitemnestra, mentre Oreste agisce silenziosamente senza prendere parte ai discorsi (vv. 1410-1421). Durante l'assassinio di Egisto, infine, è colei che, conoscendo la potenza del *logos*²⁰⁷ propria dell'antagonista²⁰⁸ e, sapendo che questo è un μέγας δυνάστης, intima che ad Egisto non sia concesso di parlare per non insinuare dubbi nell'eroe²⁰⁹.

È il passaggio concreto dal *logos* all'*ergon*: Elettra in questa parte della tragedia si trova nello spazio pubblico e maschile e non è certo marginale ma partecipa della vicenda. D'altronde, in quanto donna, non avrebbe potuto concretamente contribuire alla vendetta²¹⁰, dal momento che la figura femminile ateniese del V sec. a.C. è

²⁰⁷ Al *logos* ella ricorre per attirarlo nell'inganno e per fargli aprire le porte del palazzo.

²⁰⁸ Al v. 562 Elettra accusa sua madre di essersi lasciata travolgere da παῖθώ, la lusinga κακοῦ πρὸς ἄνδρὸς (*di quell'uomo malvagio*). Il sostantivo, che compare ancora nel linguaggio retorico di Gorgia, appare rilevante nel produrre un effetto sull'anima: Giombini 2012, p. 120. Al contrario di altre *technai* che comportano un intervento materiale sulla realtà e hanno per oggetto operazioni manuali, la retorica ha un carattere puramente verbale che opera attraverso il discorso e attraverso questo raggiunge i suoi effetti. Il luogo privilegiato è l'assemblea politica, in cui il retore cerca di raggiungere il consenso ricorrendo alla persuasione. (Longo 1994, pp. 57-63). Egisto dunque usa i suoi discorsi pieni di retorica per ottenere il regno di Agamennone. L'entità politica del dramma in connessione con l'aspetto tirannico del personaggio risulta evidente anche sul finale, nell'ordine rivolto ai cittadini di Micene ed Argo (σιγᾶν ἄνωγα κάναδεικνύναι πύλας| πᾶσιν Μυκεναίοισιν Ἀργείοις θ' ὄρᾶν: *ordino di fare silenzio e di spalancare le porte, perché tutti i Micenei e gli argivi possano vedere*, v. 1459): Segal 1981, p. 255.

²⁰⁹ Gil Fernández 2010, p. 51.

²¹⁰ Solo un figlio maschio può perseguire questa finalità: cfr. Guthrie 1977, p. 190. Nella società omerica la vendetta è un dovere sociale per riacquistare l'onore perduto, un valore prettamente maschile, ma il vendicatore doveva essere più forte del morto: cfr. Cantarella 1976, pp. 29 ss. Gli unici casi di vendicatrici femminili nel mito sembrano essere Medea, che però era considerata una maga e soprattutto una barbara, Ecuba, anch'essa legata al mondo del selvaggio, e Clitemnestra, la quale, però, appare descritta sempre con connotazioni maschili.

giuridicamente inesistente e non soggetta a giudizio da parte della legge, che non se ne occupa²¹¹. Tuttavia, insieme al coro²¹² ella crede fermamente nella giustizia²¹³, rappresentata da Δίκη e dal sommo Zeus, e con l'aiuto delle donne, che nel Primo Stasimo presagiscono l'arrivo di Δίκη δίκαια φερομένα χερσὶν κράτη (*recando in mano vittoriosa il giusto potere*, v. 477), concorre come può alla realizzazione di questo principio, simboleggiato dallo scettro rigoglioso del sogno.

Nell'uso di una metafora vegetale Sofocle dunque rinnova rispetto ai precedenti letterari offerti da Stesicoro e dalle *Coefore* di Eschilo, in cui il teriomorfismo ricorre a designare rispettivamente Agamennone e suo figlio, (Aesch., *Cho.*, 527-533):

XO. τεκεῖν δράκοντ' ἔδοξεν, ὥς αὐτὴ λέγει.

OP. καὶ ποῖ τελεῖται καὶ καρανοῦνται λόγος;

XO. ἐν σπαργάνοισι παιδὸς ὀρμίσαι δίκην.

OP. τίνος βορᾶς χρήζοντα, νεογενὲς δάκος; 530

XO. αὐτὴ προσέχε μαστὸν ἐν τῶνείρατι.

OP. καὶ πῶς ἄτρωπον οὖθαρ ἦν ὑπὸ στύγους;

XO. ὥστ' ἐν γάλακτι θρόμβον αἵματος σπάσαι.

(a Clitemnestra sembrò di partorire un serpente, come dice ella stessa.

Oreste: e dove si compie e ha capo il racconto?

Coro: l'ha avvolto in fasce, come fosse un bambino.

Oreste: E come si nutriva quel mostro appena nato?

Coro: ella stessa gli offerse il petto nel sogno.

Oreste: E quell'orrida creatura non le ferì il petto?

Coro: tanto che nel latte succhiava un grumo di sangue).

²¹¹ Cantarella 1981, pp. 61 ss.

²¹² Cfr. Di Benedetto 1983, p. 165.

²¹³ In principio non sembra che Elettra, sollecitata ad avere fiducia dal coro, creda nella giustizia di Zeus (vv. 173-184), ma la sua vita è devota a questo ideale, che può realizzare solo insieme ad Oreste: Segal 1966, pp. 536-539.

Nell'opera eschilea la regina sogna di dare alla luce un serpente, un animale che all'interno del dramma ha numerosi rimandi²¹⁴ e che si sovrappone al tema del δράκων citato nell'*Orestea* di Stesicoro, di cui abbiamo testimonianza da Plutarco²¹⁵:

ταῖ δὲ δράκων ἐδόκησε μολεῖν κάρα βεβρωμένος ἄκρον,
ἐκ δ' ἄρα τοῦ βασιλεὺς Πλεισθενίδας ἐφάνη²¹⁶.

(*sembrò di vedere arrivare un serpente con la testa insanguinata, dalla cui sommità apparve il re Plistenide*).

Il serpente del testo stesicoreo, dai tratti mostruosi ed inquietanti, che si rivela essere l'anima di Agamennone²¹⁷, passa nelle *Coefore* a rappresentarne la diretta discendenza. L'animale infatti viene partorito da Clitemnestra²¹⁸, la quale, per quanto anomala possa essere l'immagine, non resta turbata dal suo aspetto se non quando il mostro le morde il seno che lo allatta²¹⁹ e la induce ad emettere un grido terribile nella casa (ἀμβόαμα [...] περί φόβωι, vv. 34-35). L'attacco violento al seno e la conseguente interiezione implicano un legame snaturato tra i due personaggi del sogno, come Abbate ha ampiamente dimostrato²²⁰, mentre la figura del rettile concentra in sé le caratteristiche simboliche che collegano Oreste ad Agamennone, del quale l'eroe appare il vendicatore, poiché con aspetto serpentino si presenta come sua Erinni. Il giovane stesso, interpretando il sogno raccontatogli dal coro, si considera un doppio onirico dalla natura orribile di assassino della madre, sebbene valorizzi in questa esegesi il suo legame con il padre defunto.

In Sofocle l'animale ctonio scompare e viene sostituito dallo scettro, simbolo fallico e maschile²²¹, del potere politico e della giustizia, mentre la metafora di procreazione

²¹⁴ Per i molti richiami interni del δράκων nelle *Coefore*, cfr. Abbate 2017, pp. 271 ss.; Pattoni 2010, pp. 14 ss.; Brillante 2018, pp. 27 ss.: il serpente sarebbe un emblema della sopravvivenza del defunto (Küster 1913, pp. 62-72), ma anche un simbolo delle Erinni e dell'azione contro l'assassino.

²¹⁵ Plut., *De sera num. vind.*, 10, 555 a.

²¹⁶ Page 1968, fr. 89; Campbell 1991, fr. 219.

²¹⁷ Sulla difesa dell'identificazione del serpente con Agamennone e non con Oreste, cfr. Abbate 2017, pp. 275 ss.; Brillante 2018, pp. 11-39.

²¹⁸ Rappresenta quindi Oreste.

²¹⁹ Aesch., *Cho.*, 535-539. Abbate 2017, pp. 280 ss.

²²⁰ Abbate 2017, pp. 282 ss.

²²¹ Devereux 2007, pp. 264 ss.

teriomorfica si traduce in una rappresentazione di fertilità e di riproduzione attinta dal mondo della natura, evocando però l'esistenza di una matrice procreativa che è femminile.

Tuttavia, nella figura del re greco che giunge dall'esterno e specificamente dall'Ade si conserva un'analogia con l'immagine serpentina di Stesicoro, la quale è introdotta da un verbo di movimento che la differenzia dalla narrazione di Eschilo, in cui l'animale è una creatura generata dalla stessa Clitemnestra dentro la casa. Si è osservato, in effetti, che le *Coefore* danno maggiore enfasi alle relazioni familiari e alla sfera privata, più che a quella politica²²².

Anche se la rappresentazione cruenta del sangue, presente nelle versioni dei predecessori, scompare nella descrizione onirica di Sofocle, viene trasposta nella rievocazione dell'assassinio del re esposta nel Prologo da Elettra (μήτερ δ' ἡμὴ χοινολεχὴς... σχίζουσι κάρα φονίῳ πελέκει, *mia madre e il suo compagno di letto gli spaccarono il capo con la scure rossa di sangue*, vv. 99-100), a conferma di come la vendetta sia mantenuta viva proprio grazie all'eroina. Infatti, se il sogno eschileo ha come unico destinatario Oreste, personaggio chiave nell'azione di matricidio, nell'*Elettra* perviene invece solo alla giovane protagonista, che si rivela complice essenziale nell'atto finale, come emerge in tutto il dramma, pervaso da una corrente sotterranea di cooperazione non solo tra i due fratelli ma anche tra le potenze del mondo infernale ed il dio della luce e della purezza²²³.

L'onirofania prefigura la realizzazione del *logos* oracolare, l'ordine affidato ad Oreste da Apollo, e avvia Elettra verso lo scioglimento dell'antitesi tra *logos* ed *ergon*. Di fatto, nel corso del dramma la protagonista si avvicina progressivamente, soprattutto a partire dalla scena dell'urna²²⁴ e della ricognizione di Oreste, alle azioni concrete e al mondo maschile, come indica l'affermazione da lei rivolta al Pedagogo riguardante la verità sul fratello: λόγοις ἀπώλλυς, ἔργ' ἔχων ἡδιστ' ἐμοί (*mi hai ucciso a parole, mentre dolcissimi erano i fatti che mi serbavi*, v. 1360). Nell'Esodo, infine, Elettra è visibilmente integrata nel piano delle azioni degli uomini e afferma l'identità tra il *logos*, gli atti e la realtà con il fine di ingannare l'usurpatore con la sua dialettica:

²²² Bowman 1997, p. 135.

²²³ Jebb 1967, xxxvii.

²²⁴ L'urna recata sulla scena con le false ceneri di Oreste rappresenta il punto di intersezione tra discorsi veri e falsi e tra parole e atti, poiché il linguaggio non è solo un mezzo di comunicazione, ma una pericolosa arma: Segal 1981, pp. 283 ss.

alla domanda di Egisto ἤ καὶ θανοντ' ἤγγειλαν ὡς ἐτητύμος; (*e hanno veramente annunciato che è morto?* v. 1452) ella risponde ironicamente οὐκ, ἀλλὰ κάπέδειξαν, οὐ λόγῳ μόνον (*non solo a parole: l'hanno anche mostrato*, v. 1453).

I due termini, *logos* ed *ergon*, pertanto, se in principio procedono in parallelo e sono fini a sé stessi, al momento dell'*anagnorisis* tra Oreste ed Elettra, arrivano a compenetrarsi, confluendo in un'unica direzione, e si combinano per l'esecuzione della volontà divina. Per quanto ingannevoli, così come stabilito in principio dall'oracolo, le parole si rivelano veridiche se combinate alle azioni, mentre continuano a restare ambigue e statiche per le altre figure femminili (Clitemnestra, Crisotemi e incluso Egisto). Da questa dicotomia restano quasi un "a parte" le donne del coro, che hanno il ruolo di supportare e dare fiducia ad Elettra con parole che inducono a fatti concreti.

Con il sintagma λόγους ἠδεῖς²²⁵, il Pedagogo definisce il resoconto della falsa notizia sulla morte di Oreste che riferirà a Clitemnestra, un *logos* messo in atto, che nel Prologo è riassunto da Oreste mediante la parola μῦθος (v. 50), intendendo uno stratagemma verbale per cui sono le azioni, questa volta, a generare i discorsi. Le parole μῦθος e λόγος nella tragedia sono sinonimi e la scelta del loro impiego dipende da ragioni stilistiche o ritmiche piuttosto che semantiche²²⁶, ma entrambe rappresentano il *ciclo della natura, la verità che è oltre le apparenze*, la superficie vera degli *erga* appresa dai sensi o dall'intelligenza sensibile²²⁷.

Logos dunque è espressione del sogno e coincide con l'oracolo, al quale si connette per il carattere profetico, e uno strumento del dio finalizzato agli *erga*. In questo senso anche i discorsi di Elettra, che passano dai canti di lamento ad un'abile capacità dialettica – intesa come mero *logos* – si spingono, infine, verso l'azione²²⁸ e sono perciò *logoi* attuabili, che da sentimentali ed emozionali divengono reali e lucidi ed introducono l'eroina nel mondo maschile.

²²⁵ Soph., *El.*, 666-667.

²²⁶ Jouanna 2007, p. 133

²²⁷ Woodard 1966, p. 145.

²²⁸ Pur non attuando concretamente, Elettra convince inizialmente la sorella Crisotemi a seguire il suo consiglio e a gettare le offerte che Clitemnestra ha inviato al morto, premendo per agire al più presto, di modo che la sorella si mostra convinta: δράσω' τὸ γὰρ δίκαιον οὐκ ἔχει λόγον| δυοῖν ἐρίζειν, ἀλλ'ἐπισπεύδειν τὸ δρᾶν (vv. 466-467). Il suo intervento sarà successivamente quello di partecipare alla vendetta.

Sulla natura della parola legata a Delfi, intesa nel suo significato divino ma ambiguo, offre alcuni spunti interpretativi Eraclito. Anche il filosofo, ricorre alla definizione di *logos*, che egli impiega per indicare la conoscenza o il discorso, il cui ascolto permette di comprendere la realtà²²⁹ emanata dal dio, per quanto gli uomini, talvolta, non siano in grado di afferrarne il senso e si mostrino incapaci di interpretarla. Così, la celebre dichiarazione riportata da Plutarco²³⁰, ὁ ἄναξ οὐ τὸ μαντεῖόν ἐστι τὸ ἐν Δελφοῖς οὔτε λέγει οὔτε κρύπτει ἀλλὰ σημαίνει²³¹ (*il signore a cui appartiene l'oracolo di Delfi non dice né nasconde, ma dà dei segni*²³²) che, come cita Giamblico²³³, si riferisce ad un uso del linguaggio simbolico della divinazione, chiarisce che Apollo non si esprime né esplicitamente né dissimula, ma il suo sapere può essere compreso mediante l'intermediario che pronuncia l'oracolo da lui ispirato, cioè la Pizia²³⁴. Affermando a più riprese che il sapere è una cosa propriamente divina, Eraclito *porrebbe l'accento sullo sforzo cognitivo che devono produrre gli uomini, i quali desiderano afferrare il senso del logos nascosto*²³⁵. Il filosofo constata che gli esseri umani non fanno un uso appropriato della facoltà di conoscere ed intende distinguere tra due tipi di conoscenza: quella falsa che è il risultato di un cattivo uso della riflessione e quella vera, perché ha per oggetto ciò che sono tutte le cose, che è divina²³⁶. Elettra dunque giunge progressivamente al *logos* veritiero, che in un ordine naturale invertito contrassegnato dall'uso dell'inganno, passa da *logoi* di parole sincere ma statiche a *logoi* falsi che si tramutano in azione.

La conoscenza vera, perciò, se si ricorre al pensiero di Eraclito, corrisponde al *logos* onirico-oracolare emanato da Apollo *Licio*, veritiero e rivolto ad Elettra²³⁷, che la incita all'azione.

²²⁹ Pradeau 2004, p. 63.

²³⁰ Plut., *De Pyth. Or.*, 404 d.

²³¹ Nell'*Elettra* il verbo σημαίνω è usato da Oreste nell'atto di organizzare l'intrigo: v. 1294. Analogamente in Soph., *Phil.*, 22, il verbo ricorre ad indicare l'inganno ordito da Odisseo, che cerca di istruire Neottolema ai danni di Filottete.

²³² Heracl., fr. 93 DK.

²³³ Iambl., *De Myst. Aeg.*, 136, 4.

²³⁴ In Plutarco la Pizia è paragonata alla luna, che riflette la luce del sole che il dio invia ai mortali. Le parole sono però alterate nel loro passaggio ad un corpo ed un'anima umani. *La natura della parola ispirata è dunque doppia e neutra al tempo stesso: è generata da un dio e da una donna, ma si lascia descrivere in una serie di negazioni appaiate* (Sissa 1985, p. 251).

²³⁵ Pradeau 2004, p. 319; cfr. anche Marcovich 1978, p. 52.

²³⁶ Pradeau 2004, p. 63.

²³⁷ Clitemnestra non sembra essere la vera destinataria del messaggio, perché non lo comprende appieno né si sforza di interpretarlo (mentre il messaggio è intuito da Elettra).

Echi al pensiero di Eraclito si possono effettivamente riscontrare anche in Sofocle: σοφοῖς μὲν αἰνικτῆρα θεσφάτων ἀεί| σκαιοῖς φαῦλον κᾶν βραχεῖ διδάσκαλον²³⁸ (*il saggio capisce sempre gli enigmi del dio; per gli sciocchi, le sue lezioni, sebbene chiare, sono vane*). La comprensione del divino si lega al concetto del σοφός, che ricorre anche nell'*Elettra* proprio in due occasioni nelle quali si fa riferimento rispettivamente al contesto oracolare²³⁹ e a quello onirico²⁴⁰, e designa la stessa Elettra nel suo piano di azione alla vendetta²⁴¹.

Di volta in volta i protagonisti, Oreste ed Elettra pervengono alla corretta esecuzione delle parole del dio, strumentalizzando il *logos*. Clitemnestra, al contrario, spettatrice del sogno, sarà sopraffatta dalla duplicità del suo significato e dall'influenza prodotta dalla *opsis* sulla sua psiche²⁴². A causa di questa, la donna precipita in una condizione di grave prostrazione che non la abbandona né di giorno né di notte (vv. 780-782) dalla quale, infine, viene travolta.

1.3 Il Prologo (vv. 1-120)

Sullo stesso schema bipartito della descrizione onirica si struttura la sezione prologica, articolata in un esordio dinamico e prettamente maschile (vv. 1-85), interpretato dal Pedagogo, Oreste e Pilade, e in una seconda parte, composta da una monodia in anapesti trenici (vv. 86-120) cantati da Elettra. Connessa a questo dualismo di genere, tale divisione riproduce ed anticipa la iniziale dicotomia tra oracolo e sogno, diurno e notturno, *erga* e *logoi*, pubblico e privato. I personaggi di

Così, secondo Bowman, la donna è la matrice del sogno, come la terra è la matrice che fa fiorire il virgulto, che afferma il potere politico di Oreste (p. 143). Essa è, inoltre, il canale che veicola ad Elettra il messaggio divino e determina il contributo dell'eroina nella vendetta.

²³⁸ Plut., *De orac. Pyth.*, 406 f; Soph., fr. 704 Nauck.

²³⁹ L'aggettivo ricorre nell'esempio dei saggi falsi a parole, con particolare riferimento a Pitagora (v. 62).

²⁴⁰ Nel Primo Stasimo il coro si spinge ad un'esegesi del sogno e si definisce non priva di saggezza (v. 473).

²⁴¹ Ai vv. 1016 e 1089 l'attributo qualifica la determinatezza di Elettra all'azione, per la quale avrà la fama di figlia valorosa e saggia al contempo.

²⁴² Il *logos* in Gorgia ha un fascino divino che condiziona l'anima e la seduce, dal momento che essa possiede un'opinione e non una verità certa e può essere manipolata: Giombini 2012, p. 118.

sessi diversi, infatti, non occupano la scena insieme²⁴³ e non si rivolgono reciprocamente la parola, lasciando intravedere una forte separazione tra i due universi.

A riprodurre una simile specularità concorre anche la descrizione dello spazio scenico offerta dal Pedagogo, dalle forti connotazioni politiche e religiose. Nell'illustrare il territorio di Argo²⁴⁴, il vecchio si sofferma sulla menzione degli edifici principali, tra i quali cita l'*agorà* consacrata ad Apollo *Liceo*²⁴⁵, simbolo del pubblico, ed il santuario di Hera, divinità femminile per eccellenza (αὕτη δ', Ὀρέστα, τοῦ λυκοκτόνου θεοῦ| ἀγορὰ Λύκειος· οὐξ ἀριστερᾶς δ' ὄδε| Ἡρας ὁ κλεινὸς ναός [...]) vv. 6-7), emblema del matrimonio²⁴⁶ e dello spazio domestico.

Il dio solare, in particolare, viene indicato con l'epiclesi Λύκειος e l'attributo λυκοκτόνος (vv. 6-7), che allude al suo ruolo di "uccisore di lupi". Se l'epiteto "*Liceo*" è riconducibile etimologicamente alla radice λυκ- e messo in relazione con la natura lucente del dio sulla base di una diffusa etimologia popolare²⁴⁷, la posizione attributiva dell'aggettivo, induce invece a connetterlo con λύκος "lupo"²⁴⁸. In questa definizione, come già osservava Kaibel²⁴⁹, il pubblico può senz'altro individuare un richiamo all'*Agamennone* (v. 1257), che lascia trasparire l'influsso del modello eschileo, presente anche nel recupero dell'espedito onirico e della nota tradizione – già risalente a Stesicoro – che fa di Clitemnestra la spettatrice privilegiata delle visioni notturne. Nella prima opera della trilogia, infatti, la metafora viene impiegata da Cassandra, la quale sotto la possessione divina di Apollo Liceo profetizza la propria

²⁴³ Woodard 1966, p. 127.

²⁴⁴ Il Pedagogo descrive i luoghi che sono visibili dall'altura di Micene, distrutta nel 423 a.C. e inclusa nel territorio argivo, e la piana di Argo: cfr. Medda-Pattoni 1997, pp. 235-237, n. 3.

²⁴⁵ Descritto anche da Pausania: Paus., II, 19.

²⁴⁶ Da questa dimensione Elettra resta tuttavia esclusa per la totale dedizione al padre e la negazione al matrimonio. Ben diversa è invece la figura dell'eroina in Euripide, che viene presentata come sposa di un contadino, con il quale vive in una misera capanna: Eur., *El.*, 34; Albinì 1983, xxxi. In antitesi a quello euripideo, probabilmente anteriore dal punto di vista cronologico, il personaggio sofocleo si contraddistingue per forza d'animo e vigore.

²⁴⁷ Medda in Medda-Pattoni 1997, p. 235, n.2.

²⁴⁸ Medda in Medda-Pattoni 1997, p. 235, n. 2. L'associazione è sostenuta anche da Chantraine che riconduce semanticamente l'epiteto *Licio* a questo animale (DELG, s.v. Λυκηγενής).

²⁴⁹ Kaibel 1967, p. 68.

morte e quella del condottiero greco per mano del lupo Egisto, unitosi alla leonessa Clitemnestra per spodestare il re²⁵⁰ (Aesch., *Ag.*, 1258-1259).

Una differente posizione teorica è assunta, tuttavia, da Jebb e Finglass, i quali, considerando valida una glossa di Esichio²⁵¹ e un commento di Servio all'*Eneide*²⁵², ritengono che l'attributo si possa associare alla figura di Apollo νόμιος (menzionato in uno scolio Σ al v. 6), il cui appellativo esprime la prerogativa di protettore delle greggi²⁵³, un'ipotesi che, forse, si può accettare se riferita al clan familiare degli Atridi²⁵⁴.

La connessione con il lupo appare già in un passo dell'*Iliade*²⁵⁵, nel quale la divinità viene definita con l'epiteto “λυκηγένος” che ne esprime la genesi. In procinto di partorire, la madre Latona assume, infatti, le sembianze di questa belva notturna per sfuggire alla persecuzione di Hera²⁵⁶, passando attraverso il luminoso paese degli Iperborei²⁵⁷ per raggiungere, infine, Delo, il luogo natale di Apollo. Anche a Delfi, dove ha sede il suo culto più importante, Eliano²⁵⁸ ricorda l'esistenza di una statua di bronzo raffigurante questo animale, in relazione con la divinità.

Per quanto si possa stabilire con certezza l'origine etimologica dell'epiclesi *Liceo*, nella tragedia sembra implicato anche un legame con la luce²⁵⁹ e con la mantica che affiora durante la preghiera rivolta da Clitemnestra al dio. A seguito del φόβος

²⁵⁰ Schmitz 2016, p. 47, osserva che in Aesch., *Sept.*, 145-147, l'epiteto è impiegato dal coro nell'invocazione di aiuto rivolta al dio, affinché diventi un lupo nel combattere contro l'esercito nemico. Nell'uso di questa richiesta lo studioso nota l'esistenza di una contraddizione sul ruolo di Apollo, al quale difficilmente poteva essere attribuita una natura di lupo e una capacità distruttiva nei confronti dello stesso. Cfr. anche Medda in Medda-Pattoni 1997, p. 235, n. 2. Tuttavia, è necessario considerare che, a differenza dell'*Elettra* e dell'*Agamennone* eschileo, la tragedia dei *Sette* è imperniata su una differente saga familiare, quella dei Labdacidi, e non sul mito degli Atridi. Il legame con l'animale, può inoltre essere confermato dalla sacralità che gli veniva attribuita presso la città di Argo e confermata dalla monetazione del V sec. a.C.: Gershenson 1991, p. 8.

²⁵¹ Hesych., s.v. λυκοκτόνος θεός.

²⁵² Serv., *Aen.*, 4377: *quod pastoralis deus lupos interemit*.

²⁵³ Jebb 1967, p. 54; Finglass 2007, p. 95.

²⁵⁴ In Eur., *IT*, 197, il canto della Parodo fa riferimento ai χρυσέας ἀρνός ὀδύνα (*i dolori dell'agnella d'oro*), con cui si rievoca un noto episodio della saga degli Atridi. Secondo questa versione Tieste rubava ad Atreo l'agnella dal vello d'oro, simbolo del potere regale, inducendo quest'ultimo alla vendetta mediante l'uccisione dei nipoti, le cui carni venivano imbandite all'ignaro Tieste.

²⁵⁵ *Il.*, IV, 101.

²⁵⁶ Detienne 2002, p. 19.

²⁵⁷ Arist., *Hist. Animal.*, VI, 35, 580a 16-20.

²⁵⁸ Ael., *Nat. Anim.*, X, 26.

²⁵⁹ Kells 1973, p. 79, v. 4; 134, v. 645. Anche Segal 1966, p. 477, n. 11, non esclude una connessione con la luce, pure per la sua associazione all'epiclesi *Phoibos* nel v. 637.

provato durante la notte (v. 427; ἐκ δειματὸς τοῦ νυκτέρου: v. 410), la donna si appella al Λύκει ἄναξ (v. 645), affinché storni i sogni ominosi dall'ambiguo significato, i δισσῶν ὄνειρων, in precedenza rivelati al Sole al v. 424.

Egli viene dunque rappresentato in questi due aspetti, basati su una logica di polarità, secondo la quale il lupo, in quanto animale notturno, risulta indissolubilmente legato alla luce, come testimonia anche Eliano: *i lupi hanno la vista più acuta di tutti gli altri animali e possono persino vedere durante le notti senza luna; per questo motivo viene detto λυκόφως quel momento della notte durante il quale solo il lupo possiede la luce che gli è stata elargita dalla natura. Credo che Omero con le parole ἀμφιλύκην νύκτα abbia voluto indicare le notti in cui solo i lupi sono in grado di muoversi, vedendo*²⁶⁰.

L'epiclesi riprende la doppia natura del dio ed esplica la particolare funzione di "uccisore del lupo", simbolo del selvaggio, incarnante Egisto nel suo ruolo di despota²⁶¹. Come divinità solare, inoltre, Apollo rappresenta la metafora del trionfo sull'oscurità, poiché concorre sia alla liberazione dell'eroina la quale, immersa in un profondo dolore, al finale giunge a salvarsi dai tiranni, sia al ristabilimento del potere offrendo supporto ad Oreste nell'atto matricida.

La presenza dell'elemento luminoso appare significativa dall'inizio del dramma ed emerge, in particolare, nella descrizione topografica presentata dal Pedagogo. L'uomo mostra la città splendente e ricca d'oro (Μυκένας τὰς πολυχρύσους: v. 9) e ricorre all'uso del verbo λεύσσειν (v. 3), termine con il quale si specifica una visione fisiologica chiara, ma pertinente anche all'ambito profetico²⁶². A questa dimensione rinviano in effetti anche le coordinate temporali che inquadrano la scena: nella caratterizzazione dell'avvento di un nuovo giorno, l'impiego dell'aggettivo λαμπρός indica il riflesso di una luce viva²⁶³ e propria dei raggi del sole, rievocando con forza la divinità della luce²⁶⁴ e della profezia. Il sopraggiungere del chiarore, subentrato alla

²⁶⁰ Ael., *N.A.*, X, 26.

²⁶¹ In Plat., *Rep.*, VIII, 565 e 566 a, l'uomo tirannico è descritto come un lupo. Cfr. anche Catenacci 2012, p. 24: *i comportamenti (del tiranno) lo accostano alla sfera animale, a predatori come il lupo e il leone in particolare.*

²⁶² Soph., *El.*, 3. Si è già detto in precedenza (cfr. *supra*, § I. 1. n. 19) come in alcuni contesti il verbo sia associato alla visione profetica; in questo caso il suo impiego anticipa il riferimento di Oreste al responso oracolare, esposto nei versi successivi.

²⁶³ Mugler 1964, p. 238.

²⁶⁴ March 2001, p. 134: *Apollo is a fundamental god to the play: he or institutions with he is associated.*

nera notte (ὥς ἡμῖν ἤδη λαμπρὸν ἡλίου σέλας| ἐῷα κινεῖ φθέγματ'ὀρνίθων σαφῇ| μέλαινα τ'ἄστρον ἐκλέλοιπεν εὐφρόνη, vv. 17-19), è inoltre annunciato significativamente dal canto degli uccelli, animali simbolo della divinazione i cui segni venivano impiegati nella disciplina degli auguri per trarre gli auspici, poiché considerati il mezzo di comunicazione con il mondo celeste²⁶⁵.

Al fulgore caratterizzante i primi due versi si contrappone l'oscurità appena trascorsa, che riprende l'antitetica divisione strutturale in cui è articolato il Prologo. In una dimensione notturna, rappresentata dalle lunghe veglie definite παννυχίδες (v. 92) ed espressione di una miserevole condizione²⁶⁶, si inserisce infatti il *threnos* ininterrotto di Elettra che costituisce la seconda parte (vv. 86-120) e contrasta con le chiare voci mattutine dei volatili (φθέγματ'ὀρνίθων σαφῇ). L'occorrenza del sostantivo εὐφρόνη (v. 19), il cui qualificativo μέλαινα caratterizza anche i sogni²⁶⁷ ed è simbolo di morte, inoltre, lascia emergere un nesso con la profezia onirica²⁶⁸ anticipando la relazione tra l'eroina e il sogno.

²⁶⁵ La parola ὄρνις è l'equivalente di οἰωνός nel designare l'ornitomanzia, impiegata all'interpretazione degli auspici, sia il presagio stesso: cfr. LSJ, s.v. ὄρνις, I e II. Questo animale è concepito come un segno, ma anche il principale agente attraverso il quale gli dei rivelano i loro voleri ai mortali. In tal senso essi sono concepiti come messaggeri degli dei ed intermediari privilegiati: Aesch., *PV.*, 484-498; cfr. Mynott 2018, pp. 249-250. Struck 2014, p. 943; Thumiger 2001, p. 287.

²⁶⁶ Jebb 1967, p. 55. In antitesi alla sua triste e cupa situazione, Elettra apre il canto anapestico con un'invocazione alla pura luce: ὦ φάος ἄγνόν, con l'intento di rimarcare l'atmosfera di oscurità nella quale si trova e, secondo Schmitz 2016, p. 65, il suo *evidente stato di isolamento, rappresentato dalle notti prolungate* (corsivo mio); A giudizio di Segal 1981, p. 253, l'eroina non è più in grado di fare una normale distinzione tra notte e giorno a causa del dolore perpetuo che li rende identici, un'opinione condivisa anche da Woodard 1965, p. 198, secondo il quale giorno e notte hanno la stessa qualità per l'eroina sommersa nelle sue sofferenze. Sul qualificativo ἄγνός che l'eroina impiega per definire la luce, Chantraine (cfr. Chantraine e LSJ, s.v.) specifica che il termine *a pris le sens de "chaste", "non souillé" de sang* (ad esempio in Thuc., I, 126), perciò ricorre talvolta come epiteto di Apollo (cfr. Pind., *Pith.*, IX, 64; cfr. Aesch., *Suppl.*, 212-213). Prima di diventare Febo, il dio regna come *Phoibos*, unendo il luminoso e il puro, come puro è anche lo splendore del sole (Detienne 2002, p. 277). Quella di Elettra, può anche interpretarsi quindi come un'allusione indiretta ad Apollo.

²⁶⁷ Si tenga presente che l'aggettivo ricorre a definire la Terra, madre dei sogni dalle nere ali e i sogni stessi: Eur., *Hec.*, 71: μελανοπτερύγων μᾶτερ ὀνείρων; 704-705: φάντασμα μελανόπτερον; Aesch., *Suppl.*, 886-888; Ar., *Ran.*, 1336; cfr., *supra*, § I. 2, n. 57.

²⁶⁸ Il termine εὐφρόνη è collegato alla dimensione onirica in Aesch., *Pers.*, 180, 211; *PV.*, 655. Secondo Moreau 1992-1993, p. 32, in Eschilo la parola ha un colorito apotropaiico quando si trova in relazione alla visione di un sogno. Cfr. anche Abbate 2017, p. 171. La connessione del sostantivo con l'elemento onirico si individua anche in un frammento euripideo dell'*Alope*: fr. 107 Nauck: πλήσας δὲ νηδύν οὐδ'ὄναρ κατ'εὐφρόνην φίλοις ἐδείξεν αὐτόν (*riempito lo stomaco non lo mostrò ai cari né in sogno né di notte*). Lo stesso termine ricorre infine nel v. 259 della tragedia: κατ'ἥμαρ καὶ κατ'εὐφρόνην, dove Elettra afferma di veder crescere (θάλλοντα) costantemente, ogni giorno e ogni notte, i mali della casa, come in

In questo giorno favorevole il Pedagogo esorta Oreste a non indugiare più e ad agire (δρᾶν²⁶⁹, v. 16; ἔργων ἀκμή, v. 22) per portare a compimento la vendetta: è il καιρός (v. 22), una parola che lascia poco spazio ai discorsi e che indica il momento opportuno, offerto e supportato dall'oracolo delfico. Oreste ne ha colto il segnale (ὥς μοι σαφῇ| σημεῖα φαίνεις, vv. 23-24) e ha ben chiaro cosa deve fare, poiché il Πυθικὸν μαντεῖον che rappresenta Φοῖβος (v. 35), di fronte alla domanda su come agire (ὅτῳ τρόπῳ πατὴρ| δίκας ἀροίμην τῶν φονευσάντων πάρα, vv. 33-34), gli ha sentenziato una condotta basata sull'inganno²⁷⁰ e senza l'uso delle armi (vv. 36-37: ἄσκειον αὐτὸν ἀσπίδων τε καὶ στρατοῦ| δόλοισι κλέψαι χειρὸς ἐνδίκους σφαγᾶς). Nella preparazione della vendetta, Apollo è il dio che supporta l'azione omicida e la conseguente purificazione²⁷¹ e, al fine di rendere fausta quest'impresa, prescrive ad Oreste delle libagioni da versare sulla tomba del padre (vv. 51-53). Al solenne rituale si accenna, anche se in maniera variata e come se fosse un bagno purificatore (λουτρά²⁷²), anche nei versi successivi (πειρώμεθ' ἔρδιν, κάπὸ τῶνδ' ἀρχηγετέϊν| πατὴρ χέοντες λουτρά: *dobbiamo iniziare da questo, versando "libagioni" sulla tomba*

una visione onirica. Al sogno rimanda, in effetti, il ricorso del verbo θάλλω, connesso al mondo vegetale e alla fertilità, che si ripresenta nella visione di Clitemnestra (βλαστῆν βρύοντα θαλλόν, v. 422). Per Segal 1966, p. 492, il sostantivo εὐφρόνη della linea 19 *hardly suggests exuberant hopes*, dal momento che si accompagna al verbo ἐκλείπω che Elettra (vv. 1131, 1149) ed Egisto (v. 1444) usano in riferimento alla morte. È senza dubbio probabile che in queste linee si voglia tuttavia enfatizzare il contrasto tra Oreste ed Elettra, rappresentati nell'opposizione luce-ombra e in quella oracolare-onirica.

²⁶⁹ Il verbo è sovente utilizzato in riferimento alla celebrazione del sacrificio (di cui si parla nei versi immediatamente successivi), che in greco rientra nell'ordine dell'agire e quindi degli ἔργα (ἔρδιν, δρᾶν): Casabona 1966, pp. 39-67; Detienne 2002, p. 86.

²⁷⁰ Oreste appare in un ruolo rovesciato rispetto al tradizionale valore virile, poiché ottiene l'onore con mezzi non eroici, quelli del δόλος, del κλέπτειν e del κρύπτειν. La vera eroina invece è Elettra, che segue i principi dell'ἀνδρεία (v. 983): Segal 1981, p. 254.

²⁷¹ Nella religione e nell'antico diritto greco, fino a che l'ira dell'uomo ucciso non veniva placata, restava sulla famiglia una macchia, una contaminazione che doveva essere purificata: cfr. Guthrie 1977, p. 191.

²⁷² Il sostantivo indica un'abluzione rituale per la purificazione (cfr. LSJ, s.v. λουτρόν) ed in questo contesto, secondo Segal 1981, p. 274, il significato di libagione è del tutto eccezionale, suggerendo una dissacrazione del cerimoniale, in quanto finalizzata al matricidio e all'uccisione di Egisto. Tuttavia, un articolo di Mauduit 1994, pp. 131-146, ha messo bene in evidenza come probabilmente si tratti di bagni purificatori per il morto, che erano finalizzati alla sua rigenerazione. Il re argivo, infatti, viene ucciso in maniera singolare proprio durante il bagno (Aesch., *Ag.*, 1109; 1540; Eur., *El.*, 157; 1148-1149; *Or.*, 356-357), un bagno di sangue che ne macchia il corpo invece di lavarlo. Al termine del delitto Clitemnestra asciuga poi le sue mani proprio sul capo della vittima (Soph., *El.*, 442-446), che viene seppellita con il corpo mutilato senza alcuna cura (Aesch., *Cho.*, 439-442). Il lavaggio per il morto allora, funge come elemento rigeneratore, impulsando anche il ritorno del re dall'Ade e la nascita del germoglio dallo scettro.

del padre, vv. 83-84), nei quali merita attenzione l'uso dell'*hapax* ἀρχηγετέϊν. Il vocabolo, che designa un rituale di inizio, colloca infatti la vicenda di Oreste nel contesto delle istituzioni pubbliche e religiose²⁷³ e rinvia al tema della riconquista del potere politico da parte dell'eroe, il cui simbolismo affiora nel sogno.

Benché sia una divinità solare, il precetto di onorare il morto assimila Apollo alla sfera infernale e sembra conferirgli una connotazione ctonia piuttosto che olimpica²⁷⁴, come si ricava anche nel prosieguo della tragedia. Se si eccettuano le due preghiere al dio, la prima delle quali è intonata da Clitemnestra dopo il sogno ominoso (vv. 634-659) e l'altra, in parallelo, pronunciata da Elettra²⁷⁵ prima del matricidio, le altre invocazioni sono destinate alle divinità infernali, rappresentate da Ade, Persefone, Hermes Ctonio, le Erinni e gli dei patri, invocati insieme al defunto Agamennone. Se una simile associazione appare tuttavia già in Eschilo²⁷⁶, dove Oreste sacrifica alla stessa divinità un porcellino, animale tradizionalmente offerto alle potenze ctonie Demetra e Kore²⁷⁷, la connessione tra il dio e le potenze inferi e la tradizione eschilea proseguono nell'opera sofoclea. Nei versi in analisi, in particolare,

²⁷³ Il verbo (cfr. Segal 1981, p. 272) si collega significativamente ad Apollo nel suo statuto di archegeta (Detienne 2002, p. 122; Pasquali 1986, pp. 178-182), in quanto sulle orme del dio, gli uomini tracciano e disegnano le città (Detienne 2002, p. 132), come attesta anche un culto tributatogli con questa epiclesi: *Inscr. Cos.* 105, 16. L'espressione suggerisce un atto al contempo religioso e politico. Il verso pronunciato dal Pedagogo si pone dunque in antitesi con le παννυχίδες di Elettra al v. 89, un termine usato per definire le festività notturne celebrate con una danza femminile, che potevano essere di tipo pubblico o privato e in presenza o in assenza di uomini: cfr. Bravo 1997, pp. 12-13. In questa specifica circostanza, l'isolamento dell'eroina lascia immaginare, con una nota di ironia (dato che prevale il dolore e non il momento di festa), un momento privato da cui è esclusa la partecipazione maschile, che era contemplata solo in occasione delle nozze e della nascita di un figlio, una condizione che non riguarda l'eroina. Le παννυχίδες si svolgevano tuttavia anche durante i simposi, dunque in un momento privato, e pubblicamente in onore di divinità, per le quali si sospendevano le regole della morale e della rispettabilità civica: cfr. Spineto 2004, pp. 46 ss.; Bravo 1997, pp. 34 ss. La scena sopra descritta farebbe presupporre pertanto un'opposizione maschile/femminile all'interno dell'ordine pubblico/privato.

²⁷⁴ Guthrie 1977, p. 193. Per i Greci la mediazione con i morti avveniva attraverso l'oracolo di Apollo; è stato stabilito che circa il 10,4% degli oracoli delfici riguardano la morte e appaiono in una percentuale molto alta rispetto a quelli che trattano temi sulla colonizzazione o bellici: Johnston 2005, pp. 283, 293 ss.

²⁷⁵ La stessa protagonista è definita da Segal *the pivot for the inversion of upper and lower worlds (1090 ff.), for the inversion of life and death*. Segal 1980, p. 253.

²⁷⁶ Aesch., *Eum.*, 281.

²⁷⁷ Il maiale è uno dei primi animali sacrificati ed è considerato nemico di Demetra, poiché ne ha sterrato le sementi e rovinato le colture: cfr. Ov., *Metam.*, XV, 110-115; Detienne 1989, pp. 101 ss. Il sacrificio di un porcellino da parte dei peristiarchi, secondo testimonianze tarde, serviva anche a purificare il teatro durante la cerimonia dei *Dionysia*, con il valore simbolico di consentire la celebrazione dei rituali sulla scena: Parker 1983, p. 21; Spineto 2004, p. 228.

anche l'espressione "Pitico" (τὸ Πυθικὸν μαντεῖον, v. 32 e ἄθλοισι Πυθικοῖσιν, v. 49), ribadita due volte nel corso di pochi versi, appare significativa. Sebbene si tratti di un'epiclesi tradizionale, la semantica della radice *-Pyth* (imputridire), unita al mito che riguarda l'uccisione del serpente²⁷⁸ (animale ctonio), custode dell'oracolo, da parte di Apollo²⁷⁹, si inseriscono in un contesto infero.

In proposito, offre un dato utile alla comprensione della natura del dio e della connessione con il mondo notturno e onirico il Terzo Stasimo (vv. 1259-1282) dell'*Ifigenia Taurica* di Euripide che narra la sottrazione e l'imposizione di Apollo sul seggio oracolare, dove in origine profetizzava una divinità femminile, identificata con Ghea/Themis²⁸⁰, il cui culto era originariamente custodito dal serpente Pitone. Esso spiega, di fatto, la supremazia dell'elemento maschile, caratterizzato dalla luce e dalla chiarezza, su quello femminile²⁸¹, oscuro e notturno, dal quale scaturiscono i sogni con la loro ambiguità. I νυχία φάσματα nascono infatti come figli della Terra²⁸², al fine di contrastare il potere usurpato da Febo.

Se il dio si presenta con aspetti infernali, l'epiteto Φοῖβος, derivante da φάος/φῶς, rimanda invece alla luce, collegata al concetto di chiarezza, rendendo evidente che il significato delle sue parole risulta trasparente ed interamente comprensibile²⁸³ rispetto al simbolismo caratterizzante i sogni, secondo una dicotomia presente anche nell'*Elettra*. L'oracolo di Apollo, anche se non è dubbio²⁸⁴, impone ad Oreste di usare l'inganno e l'ambiguità nella realizzazione del suo dovere (vv. 35-37), una finalità alla quale coopera anche il sogno. Giungendo in forma simbolica ed ambigua a Clitemnestra, l'elemento onirico lascia spazio a varie interpretazioni e potenza, così, la forza della menzogna. La regina, infatti, dopo l'angosciante visione, viene ingannata dall'arrivo repentino del Pedagogo che le annuncia la falsa notizia della morte del

²⁷⁸ Si ricordi che l'animale mostruoso è anche protagonista del sogno delle *Coefore*, che possiamo considerare come il corrispondente eschileo dell'*Elettra*. Nella sua esegesi onirica Oreste identifica sé stesso nel mostro per la su imminente intenzione di uccidere in maniera violenta colei che lo ha generato: Aesch., *Choe.*, 527-550. Cfr. *supra*, § I. 2.1. p. 56. Il rettile rappresenta tuttavia anche l'emblema del genio familiare: Küster 1913, p. 40.

²⁷⁹ DELG, s.v. Πυθώ.

²⁸⁰ Si veda anche Aesch., *Eum.*, 1-8; Ov., *Metam.*, I, 321, 379.

²⁸¹ Al dominio del maschile sul femminile rinvia inoltre il piano di Oreste, che infligge una morte emozionale ad Elettra (cfr. Segal 1981, p. 274). L'eroina, tuttavia, con la sua "virilità" rinasce e si integra infine nel mondo esterno del fratello.

²⁸² Figli della Terra secondo Eur., *IT*, 1263, *Hec.*, 70 ss.; o della Notte in Hes., *Theog.*, 210; Aristoph., *Ran.*, 1331.

²⁸³ Allan-Potter 2014, p. 4.

²⁸⁴ Hester 1981, pp. 15 ss.; Medda-Pattoni 1997, p. 238, n. 6.

figlio e la induce a credere che la preghiera rivolta al dio per stornare l'incubo si sia realizzata. Il finto decesso avviene proprio, ironicamente, in occasione dei giochi Pitici²⁸⁵: ἄγγελλε [...] ὁθούνεκα| τέθνηκ' Ὀρέστης ἐξ ἀναγκαίας τύχης, | ἄθλοισι Πυθικοῖσιν ἐκ τροχηλάτων| δίφρων κυλισθεὶς ᾧδ' ὁ μῦθος ἐστάτω (*annuncia che Oreste è morto per un caso fatale, rotolando da un carro in corsa durante i giochi Pitici; questo deve essere il discorso*, vv. 47-50).

Definito da Oreste con la formula φίλτατ' ἀνδρῶν (v. 23), che specifica, di fatto, un'esclusione dell'elemento femminile²⁸⁶, il Pedagogo è stato istruito ad entrare nella casa²⁸⁷, con lo scopo di annunciare la notizia ed osservare quanto accade. Grazie alla sua età avanzata non sarà riconosciuto, al punto da apparire doppiamente ambiguo nel suo ruolo di messaggero mendace²⁸⁸ e per la natura priva di vigore e certezza propria della sua condizione di vecchio. La senilità, nei tragici²⁸⁹, è spesso considerata come un'immagine incorporea, come un εἶδωλον, debole e solo *pura forma o immagine di sogno*²⁹⁰. Il Pedagogo dunque incarna a livello simbolico una personificazione del carattere vago tipico delle visioni notturne, ma ne è allo stesso tempo uno sviluppo concreto a livello pragmatico: è qualcosa di reale, tuttavia incerto, fragile e senza forza che contribuisce all'efficacia dell'azione. Eppure, benché il suo corpo lo ritragga nella debolezza fisica degli anni, il messaggio illusorio di cui è

²⁸⁵ Come si ricava dall'*Inno Omerico ad Apollo* (vv. 358 ss.) le attività agonali celebrate a Delfi furono istituite per purificare l'uccisione del serpente Pitone. La loro introduzione, però, risale al 586 a.C., dopo la conquista di Crisa da parte dell'Anfizionia delfica, risultando nel dramma un evidente anacronismo: cfr. Medda-Pattoni 1997, p. 239, n. 8.

²⁸⁶ Soph., *El.*, 20; Kells 1973, p. 80, specifica che si tratta di un mondo di uomini. Lo spazio interno, invece, come vedremo è assolutamente muliebre.

²⁸⁷ Lo spazio domestico contrassegna il mondo femminile, ma è tradizionalmente anche il luogo dell'esperienza onirica di Clitemnestra. Nella trilogia eschilea il δόμος rappresenta la famiglia degli Atridi (*Ag.*, 1087-1093; 1468; *Cho.*, 354, 692, 708, 820), in cui la regina si sente minacciata da sogni ominosi. Segal 1966, p. 528: *it is interesting in this connection (with Orestes and the House = matricide) that the Paedagogus is the first of those from "outside" to make contact with the House [...]. The Paedagogus, like Electra, has first-hand experience of the grim past, easily and early re-enters the House which contains that past.*

²⁸⁸ Si noti che il Pedagogo viene inizialmente paragonato da Oreste ad un cavallo di razza (ἵππος εὐγενής, v. 25) attento nei pericoli, con l'uso di una metafora che richiama la menzogna raccontata sulla falsa morte di Oreste nella corsa dei carri a Delfi (vv. 699-763). In particolare, il carattere fuori controllo dei cavalli descritti contrasta con il più quieto e intellettuale lato delfico dell'interpretazione oracolare: Segal 1981, p. 269.

²⁸⁹ Aesch., *Ag.*, 74 ss.; Eur., *Pho.*, 1539-1545; 1720-1722; Eur. *HF.*, 111 ss. Eur., fr. 25, Nauck.

²⁹⁰ Brillante 1991, pp. 112 ss.

portatore viene immediatamente percepito come affidabile e veritiero, poiché soggetto alle arti della parola.

Dal punto di vista tecnico l'elemento onirico, frequente come espediente narrativo per giustificare l'arrivo di un personaggio, serve dunque ad introdurre nell'*Elettra* la figura del precettore, la cui vecchiaia è simbolo di ambiguità. Con parole d'inganno, che celano la verità (λόγῳ κλέπτοντες²⁹¹, v. 56), infatti, egli reca a Clitemnestra una notizia che per lei è solo apparentemente piacevole (ἡδεῖαν φάτιν, v. 56), definita successivamente con l'espressione λόγους ἡδεῖς²⁹² (v. 667). Si badi che l'attributo ἡδύς, nella forma semplice, ricorre solo nella qualificazione del sonno della regina, priva di un riposo gradevole, perché tormentata dalla martellante preoccupazione del ritorno di Oreste (ὥστ'οὔτε νυκτὸς ὕπνον οὔτ'ἔξ ἡμέρας| ἐμὲ στεγάζειν ἡδύν, ἀλλ'ὁ προστατῶν| χρόνος διῆγέ μ'αἰὲν ὥς θανουμένην: *e così, né di notte né durante il giorno il sonno mi velava, dolce, le palpebre, ma il tempo, attimo dopo attimo, mi faceva vivere nell'incessante, angosciata attesa della morte*²⁹³, v. 781). Lo stesso termine qualifica, inoltre, la venuta del Pedagogo, che si presenta *simile alla natura di un sogno* (v. 929) per la sua valenza ironica e doppia, affine a quella apollinea (ἡδύς esprime qualcosa che è dolce solo in apparenza, ma che infine si rivela essere distruttivo). L'associazione con l'onirico si ricava, inoltre, dal Primo Stasimo della tragedia, dove l'aggettivo ricorre nella forma composta usata dal coro: ἄδυπνόων ὄνειράτων (vv. 480-481). A conclusione del resoconto di Crisotemi sull'incubo avuto dalla regina, le donne di Micene azzardano un'interpretazione (εἰ μὴ γὼ παράφρων μάντις ἔφυν: *se non sono una veggente che delira*, v. 474), convinte che si tratti di “sogni che spirano conforto” o “dal dolce spirare”. Esse sono fiduciose del fatto che la profezia onirica si compirà, nonostante, nel Secondo Episodio, l'esegesi venga capovolta per un momento dall'arrivo del vecchio precettore, dimostrando come l'aggettivo sia quindi dotato, ancora una volta, di un carattere ambiguo.

²⁹¹ LSJ, s.v. κλέπτω, IV = *do secretly*. Anche Clitemnestra, nella sua preghiera ad Apollo che fa seguito alle sue visioni notturne, afferma di voler tenere nascoste le proprie parole (κεκρυμμένην βᾶξιν, v. 638) e di non poter portare la verità alla luce, per la presenza di Elettra vicino a lei. Tale caratteristica richiama l'ambiguità attribuita tradizionalmente dagli uomini all'elemento oracolare, sebbene la tragedia riproduca un capovolgimento: se l'oracolo e il sogno appaiono chiari e veritieri, sono i personaggi umani a trovarsi complici nell'occultare la verità e ciò che è visibile.

²⁹² L'aggettivo si trova in posizione incipitaria nel verso e forma un *enjambement* con il sostantivo con cui concorda.

²⁹³ Salvo quando non esplicitato, la traduzione è a cura di Pattoni in Pattoni-Medda 1997, p. 303.

Ad inserirsi nel contesto divinatorio è anche il sostantivo φάτις che compone il sintagma adoperato dall'uomo per ingannare Clitemnestra. Talvolta polivalente, il lessema definisce una “voce divina”, “un responso oracolare²⁹⁴” o incluso un evento onirico²⁹⁵. Eppure, nell'*Elettra* la voce divina si collega alla dimensione del sogno, del quale nega momentaneamente l'effettiva autenticità, mediante l'uso del δόλος (v. 37) richiesto dall'oracolo e il ricorso al falso giuramento pronunciato dal Pedagogo²⁹⁶, finalizzati però a sancirne l'assoluta veridicità.

Nell'associazione del nesso parola veritiera (in quanto profetica) ed inganno si può riscontrare un'apparente contraddizione, ma, questa caratteristica oracolare emerge in maniera più chiara nell'*Inno Omerico* ad Hermes, ascritto al V sec. a.C., che, narrando la contesa tra Apollo ed Hermes, illustra i caratteri e le qualità dell'arte mantica. Apollo si caratterizza per presagi veritieri e si pone sotto la sfera di Themis (personificazione della regola e antica depositaria dell'oracolo, oltre che nutrice del dio²⁹⁷), in opposizione al fratello Hermes²⁹⁸, ingegnoso, sottile ed ingannatore. Nell'*Inno* la disputa si risolve con un accordo in base al quale il dio solare dà responsi in conformità a *themis* (e infatti questi sono detti *thémistes*), mentre suo fratello, che non potrà mai conoscere la divinazione, avrà un oracolo caratterizzato dalla *metis*, con il ricorso all'inganno. Metis e Themis, dee primordiali contrapposte e complementari ed entrambe mogli di Zeus (insieme a Latona che è la terza), “fanno di questo dio il garante della giustizia attraverso il controllo dell'astuzia, sottomessa al padre degli dei nella sua imposizione come re²⁹⁹”.

²⁹⁴ Soph., *OT*, 151: ὦ Διὸς ἄδυεπὲς φάτι; 310, 323, 1440.

²⁹⁵ Aesch., *Pers.*, 227. Il significato di “diceria” talvolta si adatta ai sogni, poiché essi rientrano all'interno dei messaggi non verificabili e quindi considerati ingannevoli e privi di fondamento: cfr. anche Aesch., *Ag.*, 276. Allo stesso concetto si riallaccia anche la genericità con cui Giocasta considera il fenomeno onirico nel suo dialogo con Edipo: Soph., *OT*, 977-981. Cfr. *infra*, cap. II.

²⁹⁶ *Dolos*, *kleptein* e *kryptein* (vv. 37, 55, 56), corrispondono perfettamente alla natura dell'assassinio messo in atto da Clitemnestra ed Egisto: Segal 1966, p. 511.

²⁹⁷ *Hymn. Apol.*, 1-181.

²⁹⁸ Ricordiamo che tra gli appellativi di Hermes vi è quello di *oniropompo* e di *psicopompo* e quindi divinità ctonia.

²⁹⁹ Metis fu la prima sposa di Zeus, ma a causa della pericolosità con la quale avrebbe potuto detronizzare il marito, viene ingoiata dal dio che successivamente sposa Themis. *L'intelligenza e la conoscenza di metis vanno dunque esercitate all'interno di Themis, di modo che, perduta la costituzionale ambiguità, esprimano oracoli veritieri. Apollo però non usa la metis direttamente, ma fa ricorso a quella di altri, messa a sua disposizione per venirgli in aiuto, sia che si tratti di lui stesso, sia che l'aiuto debba essere portato a chi al dio si è rivolto*: Corsano 1988, pp. 118 ss.

Nell'*Elettra*, Apollo ed Hermes³⁰⁰ risultano effettivamente complementari, poiché il primo può ricorrere alla *metis* offerta dal fratello, come illustra l'esempio di Oreste, che ricorre a questo espediente per assicurare il trionfo delle leggi. Consapevole che la menzogna apporta un guadagno ed è giustificata per una causa legittima, il giovane esemplifica il concetto, rafforzandolo, attraverso l'esempio dei *saggi* che *muoiono in falsi discorsi, per poi risplendere e ricevere onori maggiori di prima una volta ritornati alle loro case* (vv. 62-63):

τί γὰρ με λυπεῖ τοῦθ', ὅταν λόγῳ θανῶν
 ἔργοισι σωθῶ κάξενέγκωμαι κλέος; 60
 δοκῶ μέν, οὐδὲν ῥῆμα σὺν κέρδει κακόν.
 ἦδη γὰρ εἶδον πολλάκις καὶ τοὺς σοφοὺς
λόγῳ μάτην θνήσκοντας· εἶθ', ὅταν δόμους
 ἔλθωσιν αὖθις, ἐκτετίμηνται πλέον·
 ὥς κάμ' ἐπαυχῶ τῆσδε τῆς φήμης ἄπο 65
 δεδορκότ' ἐχθροῖς ἄστρον ὥς λάμψειν ἔτι.

(*Perché mi dovrebbe angustiare l'essere morto a parole, se nei fatti sono salvo e ne acquisto rinomanza? A parer mio, nessuna parola è di cattivo augurio quando arreca un vantaggio. Già molte volte vidi uomini anche saggi morire in falsi discorsi e poi, ritornati alle loro case, ricevere onori maggiori di prima. Così spero anch'io, dopo questa voce, di rifulgere ancora vivo, come un astro, davanti ai miei nemici*, vv. 59-66).

³⁰⁰ Nell'opera il ruolo del dio risulta non privo di rilievo nel fornire un contributo alla vendetta: Hermes ctonio è menzionato una prima volta insieme alla personificazione della Maledizione (ὦ χθόνι Ἑρμῇ, v. 111) nella preghiera recitata della protagonista, che reclama giustizia; una seconda volta, con l'appellativo ὁ Μαΐας δὲ παῖς (cfr. anche Aesch., *Cho.*, 813), Ἑρμῆς σφ' ἄγει δόλον σκότῳ | κρύψας πρὸς αὐτὸ τέρμα, κούκέτ' ἄμμένει (*Hermes che nell'ombra nasconde l'insidia, lo conduce dritto alla meta, e non più indugia*, v. 1395-1397) viene evocato dal coro che ne mette in rilievo la complicità nel matricidio operato da Oreste. Infine egli appare menzionato con l'espressione δολιόπους ἀρογός (v. 1391), che si ricollega all'appello di Elettra ἀρήξατε del v. 115, poiché introduce l'eroe dentro la casa. Segal ne sottolinea il carattere di *nekropompos*, cioè conduttore delle anime nel mondo dei morti (Segal 1966, p. 524) oltre a quello sopra indicato di *oneiopompos*.

Il paragone presentato da Oreste suggerisce una catabasi apparente (λόγω θανών, λόγω θνήσκοντας) e un'allusione al mondo infero³⁰¹, dal quale l'eroe riemerge salvandosi e conseguendo fama ed onori maggiori (ἔργοισι σωθῶ, κλέος, ἐκτετίμηνται πλέον, ἄστρον ὥς λάμψειν). Nonostante la sua accezione legata alla luce, all'atmosfera di morte riconduce anche l'infinito futuro λάμψειν³⁰², simbolo di resurrezione. Oreste perirà solo a parole (con il discorso del Pedagogo) in occasione dei giochi Pitici (v. 49), ma da questa morte simbolica rinasce splendente come il germoglio rigoglioso descritto nel sogno (vv. 421-422), di cui questa immagine costituisce un'anticipazione.

Il passo sopra citato è, inoltre, degno di interesse poiché presenta un collegamento con la sapienza delfica. Se da un lato il protagonista agisce sotto la spinta e la protezione dell'oracolo apollineo, dall'altro gli scolii osservano in questa battuta un'allusione a Pitagora³⁰³ e alla tradizione secondo la quale il filosofo si fosse fatto rinchiudere in una camera sotterranea facendo diffondere la notizia della sua morte, con lo scopo di riferire le cose viste nell'Ade³⁰⁴. Il nome stesso del sapiente trae la sua etimologia dalla radice *-Pyth*, la stessa del Pitone e della Pizia, della quale egli sarebbe stato, secondo alcune fonti, un servo o un profeta, o, secondo altre, un figlio o una epifania di Apollo Iperboreo³⁰⁵. Tali riferimenti associano il dio al concetto di rinnovamento, sostenuto anche dalla setta pitagorica, che celebrava un particolare tributo al dio nella epiclesi di *Genetor*³⁰⁶ per la credenza nella trasmigrazione delle anime e in una loro rinascita. D'altra parte, anche il mito che celebra la nascita del dio a Delo implica in sé la polarità concettuale di morte e rigenerazione, dato che, se

³⁰¹ Segal 1981, p. 272: *Orestes will descend into darkness of the Underworld only to be reborn into a brighter light "shining like a star"* (ἐπαυχῶ [...] ἄστρον ὥς λάμψειν ἔτι, v. 66).

³⁰² Il verbo λάμπω riprende l'aggettivo λαμπρός adoperato dal Pedagogo (Prologo, v. 17) nell'indicare l'inizio del giorno e l'avvio delle azioni che porteranno al compimento della vendetta e del matricidio. Cfr. *supra*, p. 64. Lo stesso termine occorre in altri due contesti riferibili ancora alla figura di Oreste: nel primo si racconta la sua morte fittizia in occasione dei giochi Pitici (εἰσῆλθε λαμπρός, *entrò splendente*, v. 685), e nel secondo, Elettra pronuncia per lui un lamento funebre davanti all'urna che suppone ne contenga le ceneri (ὦ παῖ, λαμπρὸν ἐξέμπεψ' ἐγώ: *oh figlio, io ti mandai fiorente*, v. 1130). Si noti anche l'osservazione di Segal 1966, p. 492, sulla connessione del termine con la morte, in un'intrecciata relazione tra forze celesti ed infere.

³⁰³ Kaibel 1967, p. 79, e Kamerbeek 1974, p. 28, sostengono che Sofocle avesse in mente le storie raccontate da Erodoto e alludesse a Salmoxis o ad Aristeia di Proconneso, figure che, tuttavia, risultano sempre in relazione con Apollo: cfr. Guthrie 1977, p. 193.

³⁰⁴ Jebb 1967, p. 60; Finglass 2007, p. 111; Medda in Medda-Pattoni 1995, p. 241, n. 9.

³⁰⁵ Guthrie 1977, p. 197.

³⁰⁶ Detienne 1989, pp. 89, 91.

durante i mesi invernali la divinità dimora nel paese degli Iperborei, in sua assenza, il santuario delfico è presenziato da Dioniso³⁰⁷, anch'egli legato alla rigenerazione: sgozzato dai Titani³⁰⁸ o, secondo alcune fonti, folgorato da Zeus insieme alla madre Semele, rinasce dalla coscia di Zeus³⁰⁹.

Il collegamento di Oreste con Apollo – che Detienne definisce “*necroforo*”³¹⁰ perché molti dei suoi altari sono anche tombe³¹¹ – e Pitagora implica in questi versi l'associazione dell'eroe con il simbolismo della morte³¹² e la sua funzione di ipostasi del proprio padre defunto. Ad essa rinvia infatti l'affermazione di Oreste di “risplendere come un astro luminoso”³¹³, che trova una corrispondenza semantica nell'immagine onirica del ritorno “alla luce” di Agamennone (v. 418-423). Nello stabilire un nesso tra oracolo e sogno, la scena evidenzia la funzione che l'elemento onirico ricopre nell'unificare e collegare tutte le sue parti strutturali.

Al tema della rinascita (v. 51-52) prodotta dalle imprese dell'eroe fa seguito un'invocazione alla terra paterna e ai suoi numi (πατρῴα γῆ θεοί τ' ἐγγύχωροι, v. 67), ai quali egli chiede sostegno e protezione³¹⁴. Non è esplicitato quali siano le divinità locali, ma si possono cogliere ancora una volta dei riferimenti ad Apollo come destinatario principale; si rammenterà infatti che, nell'apertura del Prologo, lo spazio topografico in cui Oreste giunge risulta marcato dalla presenza della piazza *Licea* e che a questa divinità, come nume tutelare³¹⁵, il giovane si è già rivolto nel recarsi a Delfi. Ad Atene è attestato, inoltre, un culto di Apollo *Patroio* (testimoniato dai dati

³⁰⁷ Hernández de la Fuente 2008, p. 31; Detienne 2002, p. 111. Piquero Rodríguez 2012, p. 112, vi scorge una rappresentazione del solstizio e del movimento del sole.

³⁰⁸ *Hymn. Hom.*, I, 11.

³⁰⁹ Apoll., *Bibl.*, III, 4-3; Detienne 2002, pp. 110 ss.

³¹⁰ Come il dio Hermes: Detienne 2002, pp. 110 ss.

³¹¹ Detienne 2002, p. 111. Sul carattere ctonio dell'oracolo cfr. Johnston 2005, pp. 283-306.

³¹² Il tema della morte come una costante nella tragedia e intrecciato al contesto della rinascita veniva già osservato da Segal 1966, pp. 485 ss.: *a fundamental mythical pattern of death and rebirth in the cycles of seasonal change*.

³¹³ Con questa definizione l'eroe viene associato alla stessa divinità, che risplende come un astro in *Hymn. Hom.*, III, 440-441: Ἀπόλλων ἀστέρει εἰδόμενος μέσῳ ἡματι. La metafora della stella splendente evoca inoltre l'idea dell'assassinio poiché richiama *the murderous warrior of the Iliad* (V, 4-8; XI, 61-66; XXII, 26-32; XXII, 314-319; Segal 1981, p. 462, n. 16). Per il significato distruttivo delle stelle splendenti, in analogia con la natura di Apollo, cfr. Whitman 1958, pp. 142-144. *Il vanto di risplendere come una stella suggerisce il ritorno della notte, dalla quale lui e i suoi compagni sono emersi. Già il prologo contiene, in piccolo, il largo movimento della tragedia dalla luce al buio*: Segal 1966, p. 491.

³¹⁴ Soph., *El.*, 67.

³¹⁵ Questa relazione tra Apollo ed Oreste emerge già in Aesch., *Eum.*, 200 ss.

epigrafici³¹⁶), che viene menzionato anche nella *Repubblica* di Platone come esegeta ancestrale³¹⁷, tutore delle principali disposizioni legislative in rapporto con le consacrazioni e fondazioni dei templi, dei sacrifici, dei culti, delle tombe e degli onori che bisogna rendere ai defunti³¹⁸. Infine, si può ricordare che la definizione di “dei patri”, viene impiegata in Licia per la triade divina formata da Latona, Apollo ed Artemide³¹⁹. Sebbene la tragedia sia ateniese, appare tuttavia legata al culto del dio con la epiclesi di *Liceo*, che molti autori antichi connettono con questa regione³²⁰.

Alla preghiera rivolta da Oreste ai numi paterni³²¹ corrisponde, nel Primo Episodio, l'invocazione che Elettra pronuncia all'apprendere il sogno di Clitemnestra (v. 411: ὦ θεοὶ πατρῶι, συγγένεσθέ μοι γ' ἄλλὰ νῦν), per il quale consacra anche una ciocca di capelli in onore del defunto, un atto compiuto anche dal giovane eroe all'inizio del Prologo (vv. 51-52: ἡμεῖς δὲ πατρὸς τύμβον, ὡς ἐφίετο, | λοβαῖσι πρῶτον καὶ κατατόμοις χλιδαῖς | στέψαντες), per ordine di Apollo (ὡς ἐφίετο), e che conferma l'esistenza di una simmetria tra l'oracolo, il sogno e gli “dei patri”.

Un nesso tra i due eroi e la divinità si individua, infine, nella prima parte del Prologo ed in particolare nella chiusura del dialogo tra Oreste ed il Pedagogo. Di fronte al lamento di Elettra che proviene dalla casa e che induce il giovane ad un attimo di esitazione, il precettore impone di non agire di propria iniziativa, ma di eseguire l'ordine del *Lossia* (ἡκιστα μὴδὲν πρόσθεν ἢ τὰ Λοξίου | πειρώμετα ἔρδιν, κάπο τῶνδ' ἀρχηγετέϊν | πατρὸς χέοντες λουτρά: *no, non dobbiamo tentare nulla prima di aver eseguito l'ordine del Lossia e iniziamo da questo versando le libagioni in onore del padre*, vv. 81-82), divinità che sancisce l'inizio dell'azione (ἀρχηγετέϊν), mediante “libagioni” o più probabilmente “un bagno purificatorio”, giacché il sostantivo λουτρά³²² implica un uso dell'acqua nel rituale. Oltre a produrre

³¹⁶ Sokolowski 1962, n.14, ll. 8-10.

³¹⁷ Plat., *Rep.*, IV, 427 b-c.; Detienne 2002, p. 227; Piérart 2008, p. 348, n. 200.

³¹⁸ Detienne 2002, p. 227 e n. 1: l'autore solleva la questione della necessità di uno studio sull'Apollo “politico” in rapporto ad Hestia (divinità, che impersonando il focolare, ricorre nel motivo onirico) e agli dei dell'*Agorà*, tra cui Themis e altre potenze chiamate *Patroioi*. Di queste fa parte anche il dio nei contesti dove è in gioco la definizione dell'ancestralità, categoria comune all'*arkegetes* e al *patroios*.

³¹⁹ Bryce 1986, pp. 193-202.

³²⁰ Bryce 1986, p. 194 e n. 43; Festus, s.v. *Lycii: Apollinis oraculum in Lycia maximae claritatis fuit ob luporum interfectionem*.

³²¹ Si ricordi, inoltre, che prima del compiersi della vendetta, ai vv. 1376-1383, in maniera analoga ad Oreste Elettra invoca il sostegno del dio Apollo.

³²² Sul sostantivo λουτρά si è già detto in precedenza: cfr. *supra*, § I. 3, n. 272.

scenicamente un momento solenne la celebrazione sancisce l'uscita dei tre personaggi maschili ed apre l'ingresso alla protagonista, calata nella sua atmosfera onirica.

I versi 86-120, che formano la seconda parte prologica, racchiudono la lunga monodia di Elettra, ubicata significativamente presso la porta del palazzo, in una posizione liminale e prossima al mondo degli uomini. A conclusione di una notte affollata di lamenti, in un contrasto chiaroscurale, il canto si apre con un'invocazione alla luce (ὦ φάος ἄγνόν), espressione del sollievo che l'eroina prova nel passaggio dalla veglia notturna, trascorsa all'interno della casa macchiata di sangue³²³, alla purezza della luce solare³²⁴. Eppure, nonostante il trascorrere del tempo, nella mente della giovane perdura un unico pensiero, costante ed incancellabile, il dolore per l'uccisione del padre. Il ricordo dell'assassinio domina le interminabili notti insonni (παννυχίδες, v. 92), giungendo a prolungarsi durante il giorno simile ad un'atemporale visione onirica, e lascia affiorare un eco del sogno di Clitemnestra presentato nell'*Orestea* di Stesicoro³²⁵: μήτηρ δ' ἡμὴ χῶ κοινολεχῆς| Αἴγισθος ὅπως δρῶν ὑλοτόμοι| σχίζουσι κάρα φονίῳ πελέκει (*mia madre e il compagno di letto Egisto, come boscaioli, dividono in due il capo con una scure rossa di sangue*, vv. 97-99).

La regina ed Egisto, definito spregiativamente come il suo κοινολεχῆς, amante di letto³²⁶, sono raffigurati come dei tagliatori di legna nell'atto di spaccare in due il capo del generale greco come una quercia, per mezzo di una scure. L'uso del presente σχίζουσι nella descrizione indica, inoltre, che l'immagine è ancora vivida e fresca nella mente della protagonista, come se fosse stata generata durante la notte. Gli stessi sostantivi δρῦς e ὑλοτόμος, che designano rispettivamente l'albero per eccellenza, emblema di vigore e longevità, ed i tagliatori di legna, rimandano al sogno di

³²³ Nella casa Clitemnestra ha dissacrato i riti con la detersione delle macchie di sangue sul capo della vittima per purificarsi: κάπιν λουτροῖσιν κάρῃ| κηλίδας ἐξέμαζεν, v. 445). Il termine λουτρόν specifica in questo contesto l'abluzione rituale, qui stravolta dalla regina, che in questo modo intende purificarsi dal suo assassinio, ed è forse usato in senso eccezionale dal Pedagogo al v. 84 anche per indicare un sacrificio imposto da Apollo, come sinonimo di λοιβαί: Segal 1981, p. 274.

³²⁴ Dato che la divinità solare aborre le impurità, l'intento di Elettra è di purificarsi dai cruenti ricordi: Jebb 1967, p. 63; cfr. anche Soph., *OT*, 1425 ss.

³²⁵ Questi versi sono un probabile riferimento al terribile sogno narrato nell'opera stesicorea, in cui la regina sogna un serpente dal capo insanguinato e poi l'apparizione del re Plistenide, identificabile con Agamennone (su questo sogno cfr. in particolare Brillante 2018, pp. 14 ss.). La stessa versione viene ripresa anche nell'*Elettra* di Euripide (vv. 160, 279). Cfr. *supra*, § I. 2.1.

³²⁶ Suda, s.v.: ὁ μοιχός.

Clitemnestra. Se la quercia può essere infatti intesa come una metonimia dello σκήπτρον, che secondo la tradizione doveva essere di materiale ligneo³²⁷, la ripresa del motivo onirico è evidente anche nel generarsi di un nuovo ramo (βλαστεῖν βρύοντα θάλλον, vv. 421-422) dalla sua sommità, dopo il taglio letale.

Il termine ὑλοτόμοι, infine, trova un corrispondente nell'*Iliade*, dove compare, unico, in un passo del libro XXIII, nel quale Achille rende partecipi i soldati greci della sua esperienza onirica. Alla richiesta del fantasma di Patroclo, la cui apparizione occupa lo spazio di un'intera notte (come indica l'espressione παννυχίη³²⁸ γὰρ μοι Πάτροκλῆος ψυχῇ) a domandare sepoltura e onori, il comandante dei Greci, Agamennone, convoca i tagliatori di legna per preparare la pira³²⁹ in onore dell'eroe morto.

In un confronto tra i due passi, Achille ed Elettra presentano in comune una lunga notte tormentata. Eppure, se l'eroe sogna l'apparizione dell'εἶδωλον, quella della protagonista è una veglia priva di veri e propri sogni, la cui perpetua visione sembra suggerire e prefigurare l'evento onirico. Il suo *threnos* ininterrotto è, infatti, paragonato dalla protagonista a quello dell'usignolo, un uccello che nella tradizione antica era associato talvolta alla mancanza di sonno³³⁰ o ad un canto incessante diurno e notturno, contraddistinto da sogni pieni di inquietudine, come indica l'espressione ἀηδόνιος ὕπνος³³¹. Il paragone con questo uccello si riscontra già nell'*Odissea* (*Od.*, XIX, 512-523), dove Penelope ricorre al mito di Procne nella definizione di una lunga notte contrassegnata dal dolore e da visioni ambigue³³². In Eschilo, infine, il suo canto viene associato a quello profetico di Cassandra, che, in preda alla follia apollinea, presagisce il suo doloroso destino (φρενομανῆς τις εἴ, θεοφόρητος, ἀμ|φὶ δ' αὐτᾶς θροεῖς νόμον ἄνομον, οἷά τις ξουθά| ἄκόρετος βοᾷς, φεῦ, φιλοίκτοις φρεσίν'| Ἴτυν Ἴτυν στένους' ἀμφιθαλῇ κακοῖς'| ἀηδὼν βίον: *folle tu sei, invasata dal dio! E per questo gridi per te stessa un canto... ma non è un canto, è come un usignolo mai stanco del suo verso, che lamentosamente, ahimè, "Iti, Iti" grida: canta*

³²⁷ Di questo materiale è costituito lo scettro di Achille in *Il.*, I, 234, che non doveva differire da quello di Agamennone. Appartenuto prima ad Efesto, che lo aveva realizzato, l'oggetto doveva essere ornato d'oro: cfr. Devereux 2006, pp. 358 ss.

³²⁸ Nel testo omerico l'uso dell'aggettivo si ricollega alla παννυχίς di Elettra (v. 92).

³²⁹ *Il.*, XXXIII, 104-124.

³³⁰ *Od.*, XIX, 515-524; Ael., *VH.*, XII, 20; Thompson 1895, p. 12.

³³¹ Hesych., s.v. ἀηδόνιος; ἐπὶ μὲν ὕπνου τὸ ἐλάχιστον, ἐπὶ δὲ λύπης τὸ σφοδρότατον.

³³² Cfr. anche Hes., fr. 312; Forbes-Irving 1990, p. 248; Mynott 2018, p. 290.

una vita che sempre rifiorisce di dolore: Ag., 1140 ss.). Alla sfumatura profetica, rimanda inoltre l'espressione Διὸς ἄγγελος (v. 149) che qualifica il volatile e suggerisce un presagio di rinnovamento.

L'immagine presentata in questi versi sembra riprodurre dunque l'immersione dell'eroina in un sogno perpetuo, in cui i fulgidi raggi degli astri ed il giorno rappresentano un lungo trascorrere doloroso e "notturno", in antitesi con le voci mattutine degli uccelli che per il Pedagogo segnano l'inizio di un nuovo giorno e si collocano nel segno di Apollo (ὥς ἡμῖν ἤδη λαμπρὸν ἡλίου σέλας| ἐῷα κινεῖ φθέγματ' ὀρνίθων σαφῆ, vv. 17-18).

Sebbene la monodia si apra con un'invocazione alla luce, simbolo del mondo apollineo, il canto si conclude, invece, con un appello alle divinità ctonie (legate alla dimensione onirica-femminile) alle quali la giovane chiede giustizia per l'appropriazione illecita del talamo (τοὺς εὐνὰς ὑποκλεπτομένους) e vendetta (vv. 110-117):

ὦ δῶμ' Αἰδου καὶ Περσεφόνης,	110
ὦ χθόνι' Ἑρμῇ καὶ πότνι' Ἀρά,	
σεμναί τε θεῶν παῖδες Ἑρινύες,	
αἵ τοὺς ἀδίκως θνήσκοντας ὀρᾷθ',	
αἵ τοὺς εὐνὰς ὑποκλεπτομένους	
ἔλθετ', ἀρήξατε, τείσασθε πατρὸς	115
φόνον ἡμετέρου,	
καὶ μοι τὸν πέμψατ' ἀδελφόν [...]	

(O casa di Ade e Persefone, o sotterraneo Hermes e potente Maledizione, o venerande Erinni figlie degli dei, voi che vedete i morti senza giustizia, i talami usurpati, venite, aiutatemi, vendicate l'eccidio di nostro padre e mandatemi mio fratello).

Le divinità menzionate, tuttavia, sono solo apparentemente in contrasto con l'incipit dell'invocazione, poiché l'associazione tra il dio solare ed il mondo ctonio risulta particolarmente evidente nel riferimento alle Erinni, definite eccezionalmente con l'epiclesi σεμναί παῖδες Ἑρινύες, un'espressione che compare solo in *El.*, 112 e

Aiāx, 837. Normalmente le dee sono designate ad Atene con l'eufemismo di "dee venerande", "Venerande", o semplicemente "Eumenidi", ma mai con l'appellativo "le venerande Erinni". L'uso della perifrasi, osserva Jouanna³³³, è rispettato da Sofocle quando si tratta di una tragedia ambientata ad Atene³³⁴, dove esse sono chiamate "Eumenidi" o "Dee venerande", però, in questo contesto appaiono come divinità giustiziere³³⁵ che non hanno niente di temibile per chi sostiene una giusta causa. Secondo lo studioso³³⁶, allora, non vi è alcuna contraddizione tra la loro azione e quella di Apollo³³⁷, dato che la difesa della giustizia è il fattore che li unisce. Pur essendo antitetiche nella loro opposizione di genere, le due divinità (incarnate rispettivamente dai personaggi di Elettra³³⁸ e Oreste), appaiono complementari a supportare rispettivamente la mano e l'inganno attuati dal giovane atride. Nella descrizione del momento decisivo della vendetta, Sofocle mette in scena, in effetti, due interventi complementari: la preghiera di Elettra ad Apollo (vv. 1376-1383) e l'immediata entrata delle Erinni annunciata dal coro³³⁹ (vv. 1384-1397).

D'altra parte, le dee si pongono in relazione non solo con il dio oracolare, ma anche con la narrazione onirica. Al termine del resoconto dato da Crisotemi, esse sono infatti chiamate in causa dal coro mediante l'epiteto πολύπους καὶ πολύχειρ [...] χαλκόπους³⁴⁰ Ἐρινύς (*le Erinni dai molti piedi e dalle molte mani*, vv. 489-491) nel

³³³ Jouanna 2007, pp. 450 e 848, n. 157.

³³⁴ Come per esempio Soph., *OC*, 42, 89-90, 127; Paus., I, 28, 6.

³³⁵ Tale ruolo emerge anche dalla preghiera iniziale di Elettra: αἱ τοὺς ἀδίκως θνήσκοντας ὀρᾷθ' (ε): *che vedete coloro che sono morti ingiustamente*, v. 114.

³³⁶ Jouanna 2007, p. 450.

³³⁷ Le due figure divine appaiono invece in conflitto nelle *Eumenidi* di Eschilo: cfr. Di Benedetto in AA.VV. 1995, p. 113.

³³⁸ Ai vv. 785-786, l'eroina viene effettivamente descritta da Clitemnestra come una creatura simile ad una Erinni, nell'atto di succhiarle il sangue (τούμὸν ἐκπίνουσ' ἄει| ψυχῆς ἄκρατον αἷμα: *lei che bevendo sempre il sangue puro dall'anima*), in analogia con il ritratto descritto nelle *Eumenidi* di Eschilo. Nel dramma, Apollo farà vomitare alle vendicatrici i grumi sanguigni che succhiano vampirescamente ai morti (έμοῦσα θρόμβους οὖς ἀφείλκυσας φόνου, vv. 183 ss.). L'eroina sembra costituire allora la figura di congiunzione tra le due divinità e ricoprire la funzione propria del sogno di mettere in comunicazione il *domos*, spazio femminile, oscuro e di morte, con l'universo maschile, caratterizzato dalla luce, apollineo e vitale.

³³⁹ Jouanna 2007, p. 450.

³⁴⁰ Nel dramma la metallurgia gioca un ruolo di rilievo: oro e bronzo sono elementi che simboleggiano la distruzione piuttosto che lo stabilimento della civilizzazione. Cfr. Segal 1981, p. 268. La reiterazione del prefisso aggettivale πολύ contenuta nel verso, in particolare, si ricollega alle linee iniziali vv. 9-10 del Prologo (Μυκίνας τὰς πολυχρύσους [...] πολύφθορόν τε δῶμα), tracciando un immaginario di devastazione. Il bronzo lucente delle

Primo Stasimo. Infine, nel Terzo Episodio, sono ancora le coreute che descrivono le dee nel loro incedere come cagne vendicatrici e giustiziere, *βεβᾶσιν... ἄφυκτοι κύνες* (sono già giunte le cagne implacabili, vv. 1386-1388), confermando la correttezza dell'esegesi ricavata dal sogno in precedenza: ὥστ'οὐ μακρὰν ἔτ'ἀμμενεῖ| τούμὸν φρενῶν ὄνειρον αἰωρούμενον (non a lungo rimarrà sospeso³⁴¹ il sogno della mia mente, v. 1390). Se l'aspetto canino rievoca Hecate³⁴² e le divinità infernali, di cui l'animale è l'emblema, l'uso del verbo βάινω, che illustra l'azione di "mettere il piede sopra" propria dell'andatura delle Erinni, si associa bene al "terribile passo di Apollo". Fin dall'*Iliade* il dio si distingue, infatti, per la forza esercitata con il suo arto, apparendo frequentemente nell'iconografia letteraria e artistica³⁴³ in questa postura.

Per quanto nelle *Eumenidi* le Erinni avvertano la violenza della sopraffazione che i nuovi dei, Apollo e Atena, esercitano sui privilegi preesistenti (θεοὶ νεώτεροι [...] καθιππᾶσασθε: voi nuovi dei [...] le antiche leggi calpestate³⁴⁴, Aesch., *Eum.*, 778-779), nell'*Elettra*, il contrasto giunge ad uno scioglimento, nel quale esse si rivelano strumento di Apollo e χαλκόπους (v. 491), termine che in Omero occorre in riferimento ai cavalli per esprimere la potenza sprigionata dai loro zoccoli³⁴⁵. Le Erinni costituiscono la rappresentazione concreta e divina della realizzazione del messaggio onirico, mettendo in atto la potenza vendicatrice di Apollo. Come i sogni esse possiedono infatti una natura femminile e ctonia e una genealogia materna³⁴⁶: creature generate dalla Terra e nate da una goccia di sangue prodotta dalla

Erinni simboleggia la morte degli usurpatori, mentre l'oro di Micene rievoca la fine della città (distrutta storicamente dagli Argivi nel 423 a.C.).

³⁴¹ Il verbo αἰωρέω riproduce il carattere leggero e inconsistente del sogno, quasi privo di concretezza, ma che, dal punto di vista simbolico, si rivelerà essere l'esatto contrario, preannunciando la sua imminente realizzazione: cfr. LSJ, s.v. La stessa forma verbale occorre in Eur., *Hec.*, 32, nel descrivere la sospensione del fantasma di Polidoro che si manifesta fermandosi sul capo della madre.

³⁴² L'animale veniva sacrificato in onore della divinità: Serafini 2015, p. 118.

³⁴³ Detienne 2002, pp. 40 ss.

³⁴⁴ Il termine καθιππᾶσασθε, che al v. 150 del dramma eschileo è associato ad Apollo, ripropone la metafora del cavallo incurante di quanto i suoi zoccoli calpestano. Cfr. Centanni 2003, p. 1130.

³⁴⁵ Medda in Medda-Pattoni 1997, p. 279, n. 44. Si ricordi che nell'*Elettra* la metafora del cavallo risulta applicata, come già detto, al Pedagogo, mentre un ritratto della violenza e sfrenatezza dell'animale si ritrova nella corsa dei carri durante i giochi Pitici, in cui Oreste trova la morte fittizia.

³⁴⁶ In Hes., *Theog.*, 213 (per i sogni); Aesch., *Eum.*, 1034 (per le Erinni).

castrazione di Urano nella *Theogonia* esiodea³⁴⁷, risultano figlie della Notte³⁴⁸ nell'ultimo dramma della trilogia di Eschilo.

La preghiera di Elettra agli dei inferi termina, infine, con la richiesta di rivedere il fratello (πέμψατ'ἀδελφόν, v. 117) espressa mediante un sapiente uso del verbo πέμπω, che ricorre anche nel giustificare l'entrata in scena di Crisotemi e la sua esposizione onirica, introdotta dall'affermazione μήτηρ με πέμπει πατρί τυμβεύσαι χοάς (*la madre mi manda per versare libagioni al padre*, v. 406). Strutturata secondo uno schema anulare, la narrazione ricorre ancora alla stessa forma al momento della conclusione (πλείω δὲ τούτων οὐ κάτοιδα, πλὴν ὅτι| πέμπει με κείνη τοῦδε τοῦ φόβου χάριν, *non so niente di più, eccetto che quella mi manda per questa paura*: vv. 426-427). Il termine, in effetti, riproduce un movimento di scambio in termini spaziali tra *agorà* e *domos*, ma anche tra forze superne ed infernali³⁴⁹ e tesse un filo di connessione con la visione che, mediante la trionfante immagine del ritorno di Agamennone dall'Ade, profetizza l'effettivo ritorno in patria dell'eroe, invocato dalla protagonista.

I.4 Parodo (vv. 121-250)

In veste di amiche (motivo per cui il coro è dello stesso sesso del personaggio principale³⁵⁰), alcune donne di Micene³⁵¹ entrano in scena con il pretesto di ricevere notizie da Elettra. Esse aprono così un singolare canto d'ingresso del coro, che consiste in un dialogo lirico con la protagonista, a sottolineare il ruolo fondamentale che questa ricopre durante tutto lo svolgimento del dramma.

³⁴⁷ Hes., *Theog.*, 156-190; Apoll., *Bibl.*, I, 1, 4.

³⁴⁸ Aesch., *Eum.*, 844, 876.

³⁴⁹ I vv. 379-380 alludono non solo ad uno scambio spaziale ma anche tra le divinità del cielo e degli inferi: (Clitemnestra ed Egisto) μέλλουσι [...] ἐνταῦθα πέμψειν ἔνθα μήποθ' ἡλίου| φέγγος προσόψει (*sono decisi a mandarti dove non vedrai più la luce del sole*).

³⁵⁰ Jouanna 2007, p. 290 e n. 78, p. 817: *Sophocle a choisi assez souvent un groupe d'hommes ou de femmes proche du héros ou de l'héroïne, que cette relation soit personnelle ou qu'elle soit politique. La relation est personnelle quand le chœur est proche du héros ou de l'héroïne et dans ce cas le chœur est du même sexe que le personnage. Quand la relation est politique le chœur est nécessairement composé de citoyens âgés.*

³⁵¹ Si tratta di donne libere non di serve palatine (cfr. Jebb 1967, xxxvi), il cui *status* contrasta con la condizione schiavile (v. 814) e liminale dell'eroina. Per Kaibel 1911, p. 47, invece, il dramma rappresenta la trasformazione di Elettra da schiava ad assassina che infine consegue la libertà.

È tutta una sezione femminile, in cui le coreute segnano il tempo della riflessione, partecipano dello stato emotivo di Elettra e nel corso dell'azione, alla fine dell'opera, portano progressivamente il suo personaggio alla maturazione: l'affermazione τῷ γὰρ χρόνῳ| νοῦν ἔσχον, ὥστε συμφέρειν τοῖς κρείσσοσιν (*col tempo ho acquistato tanta saggezza da vivere in accordo con i più potenti*, vv. 1464-1465) come una delle ultime dichiarazioni dell'eroina è, infatti, una risposta ironica al precetto continuamente propostole da Crisotemi di obbedire ai più forti per la difesa della libertà (τῶν κρατούντων ἐστὶ πάντ' ἀκουστέα: *occorre obbedire in tutto ai potenti*, Primo Episodio, v. 340) e si contrappone al concetto di sottomissione espresso dalla sorella. Nel corso degli eventi, Elettra arriva in effetti ad apprendere l'idea di potere, attraverso il ristabilimento del dominio legittimo e la punizione di Clitemnestra, e, in particolare, di Egisto. Nello sviluppo della vicenda, a coadiuvare questo suo ruolo è il contributo del coro, funzionale nel sostenere emotivamente l'eroina ed avviarla verso l'accrescimento progressivo della sua grandezza.

Sebbene le donne sposino la causa dei lunghi lamenti della giovane eroina (ὥς ὁ τάδε πορών| ὅλοιτ', εἴ μοι θέμις τάδ' αὐδᾶν: *possa perire chi ha compiuto ciò, se mi è lecito pronunciare questo augurio*, vv. 126-127), proferendo una condanna verso la δολερᾶν μητέρα (vv. 124-125) per la sua mano ingannevole³⁵² ed omicida, invitano l'amica alla moderazione di fronte al suo rifiuto di recedere dagli eterni pianti³⁵³.

In tutta risposta, Elettra si mostra però ancora ostinata e ribelle nel voler portare avanti il proprio dolore in maniera simile all'usignolo (vv. 107-109), al quale si paragona ricorrendo ancora una volta al mito di Procne, che a questo uccello era associata³⁵⁴: ἃ Ἴτυν, αἰὲν Ἴτυν ὀλοφύρεται| ὄρνις ἀτυζομένα, Διὸς ἄγγελος (*che Iti, sempre Iti geme con il suo canto, desolato uccello, nunzio di Zeus*, vv. 147-148). Se da un lato l'animale è una tradizionale metafora per l'espressione del lamento, dall'altro la definizione di messaggero di Zeus rievoca la primavera e l'inizio di una nuova

³⁵² Al δόλος si allude anche nei vv. 197 e 279.

³⁵³ A caratterizzare il lamento perpetuo di Elettra è l'avverbio αἰεί (v. 122), che si trova sempre riferito esclusivamente all'eroina tranne che nel v. 3: Woodard 1965, p. 198.

³⁵⁴ Il mito di Procne e Iti appare antitetico al canto degli uccelli che caratterizza lo spuntare del giorno all'inizio del dramma e rievoca il piano del matricidio perseguito da Oreste. L'usignolo, infatti, oltre ad essere messaggero di rinascita della vita in primavera (Segal 1966, p. 492), allude ambigualmente alla "rinascita" di Agamennone nel sogno. Un altro riferimento dell'eroina ad un uccello, in connessione con il tema del lamento, si incontra, infine, ai vv. 243-244: γονέων| ἐκτίμους ἴσχουσα πτέρυγας| ὄξυτόνων γόων (*tenendo le ali tarpate dagli acuti lamenti per il padre*).

stagione. Il riferimento sembra dunque annunciare un presagio di rinnovamento che anticipa il germogliare del virgulto (βλαστεῖν βρύοντα θαλλόν, v. 422) della profezia onirica e il compimento della vendetta³⁵⁵.

Il coro, in effetti, si mostra fiducioso e profetizza il ritorno di Oreste (il cui nome è enfaticamente posto alla fine del verso) che associa al benevolo passo di Zeus: Διὸς εὖφρονι| βήματι μόλοντα τάνδε γὰν Ὀρέσταν (*con il benevolo passo di Zeus giungerà verso questa terra Oreste*, v. 163). Eppure, nonostante il presagio pieno di speranza, Elettra resta scettica di fronte ad un fratello che si mostra ingrato e manda notizie mendaci: τὶ γὰρ οὐκ ἐμοὶ| ἔρχεται ἀγγελίας ἀπατῶμενον;| αἰὲ μὲν γὰρ ποθεῖ, ποθῶν δ'οὐκ ἀξιοῖ φανῆναι (*quale messaggio mi giunge da lui che non sia ingannevole? Sempre desidera tornare ma non si degna di apparire*, vv. 171-172). Di questo atteggiamento l'eroina rimarca soprattutto il carattere ingannevole e vile, come specifica l'espressione ἀγγελίας ἀπατῶμενον, che rende esplicito un concetto determinante nella gnoseologia gorgiana. L'ἀπάτη, dal quale deriva il participio, definisce un intento ed un atto dello spirito capaci di trasformare una cosa in un'altra secondo le esigenze del καιρός ed implica una polarità ambivalente, fondata sulla molteplicità contraddittoria del reale³⁵⁶. Gli atti di Oreste si basano sullo sfruttamento dell'occasione decisiva mediante un capovolgimento della realtà³⁵⁷ che raggiunge il suo culmine nella notizia ingannevole riportata dal Pedagogo. Con il suo ingresso nel palazzo al momento opportuno, il vecchio annuncia a Clitemnestra ed Elettra la falsa morte di Oreste (Secondo Episodio: vv. 666 ss.), ottenendo la loro piena fiducia. L'espressione ἀγγελίας ἀπατῶμενον nel contesto del precetto apollineo va perciò intesa come menzogna e si oppone pertanto al precedente Διὸς ἄγγελος, messaggero di verità e di una nuova stagione, che prefigura il sogno e la rinascita di Agamennone. L'oracolo capovolge dunque il significato onirico, ponendo apparentemente in contrapposizione i due elementi profetici.

Il carattere illusorio delle dichiarazioni di Oreste è ribadito anche per mezzo dell'uso di φαίνομαι, legato alla manifestazione e all'apparizione di figure ed

³⁵⁵ Jebb 1869, p. 97. L'uccello ha anche una connessione con il generale rovesciamento della vita (Segal 1966, p. 492), mentre per Bowra 1944, p. 243, e Suys 1942, pp. 74-75, annuncia il sopraggiungere del castigo.

³⁵⁶ Untersteiner 1967, p. 98.

³⁵⁷ I riferimenti al καιρός si trovano ai vv. 22, 31, 39, 75, 1259, 1293, 1368. Tra questi, di particolare interesse è il v. 39 nel quale Oreste chiede al Pedagogo di entrare in casa non appena arrivi il momento propizio.

immagini oniriche³⁵⁸, ricorrente soprattutto in Eschilo³⁵⁹. Oreste “apparirà” difatti in forma simbolica nel racconto onirico riportato da Crisotemi³⁶⁰, per poi comparire progressivamente prima sotto false spoglie, quando reca l'urna che si suppone ne conservi le ceneri (v. 1155), e infine nella sua vera identità (vv. 1260, 1274-1275).

In sintonia con i precetti apollinei, il suo atteggiamento è volutamente artificioso e tale da provocare dubbi ed incertezze in Elettra, anche se per il coro, non appare indifferente οὔτε γὰρ ὁ τὰν Κρῖσαν| Βούνομον ἔχων ἀκτὰν (*colui che vive sul lido di Crisa, pascolo di mandrie*: vv. 180-181), una circonlocuzione allusiva non solo al luogo che ha accolto Oreste nel suo esilio, ma esprime in maniera marcata anche il legame con Apollo, dio al quale dopo il 585 a.C era stata consacrata la città di Crisa.

Eppure, nonostante il tentativo consolatorio, le parole delle coreute risultano nulle di fronte all'intransigenza di Elettra. La giovane si definisce ormai ἀνέλπιστος (v. 185) e ἄνευ τοκέων (v. 187), ritenendo di aver perso il “legame filiale” con il fratello, maledice gli assassini e persiste nel suo pianto, in un circolo atemporale che àncora il passato al presente³⁶¹: la sua condotta è tutta basata sulle parole e i lamenti, cioè sul *logos*, espressione di tutta la gamma dei sentimenti³⁶², in opposizione agli *erga* degli uomini³⁶³, proiettati invece verso il futuro. Anche se il coro, dal canto suo, cerca di indurla τὰ δὲ τοῖς δυνατοῖς| οὐκ ἐρίστὰ πλάθειν (*a non ingaggiare simili lotte con i potenti*: v. 220), la protagonista è ferrea nel suo atteggiamento luttuoso: οὐδέ ποτ' ἐκ καμάτων ἀποπαύσομαι| ἀνάριθμος ὧδε θρήνων (*né mai cesserò dai lamenti, senza misura è questo pianto*, vv. 231-232).

³⁵⁸ Si ricordi che dal lessema derivano per esempio i sostantivi φάσμα e φάντασμα ed altri composti: cfr. Lévy 1983, p. 151. Casevitz 1982, p. 72.

³⁵⁹ Fernández-Vinagre 2003, p. 85.

³⁶⁰ Nella sua preghiera ad Apollo, al v. 644, Clitemnestra parla di φάσματα, ed utilizza poi il perfetto del verbo al v. 646 εἰ μὲν πέφηνεν ἐσθλά (*se appaiono propizie*).

³⁶¹ Woodard 1965, pp. 198 ss.

³⁶² Gil Fernández 2010, p. 25.

³⁶³ Woodard 1966, p. 132.

I.5 Primo Stasimo (vv. 472-515)

Alla conclusione del primo episodio si rapporta il tema del breve canto lirico, che si focalizza sulla narrazione onirica³⁶⁴ appena conclusa. Avvertendola come un presagio favorevole ora il coro cerca di fornirne un'interpretazione, mentre la protagonista, durante l'esecuzione del componimento, resta silente sulla scena e sembra così condividere le opinioni delle donne³⁶⁵.

Riallacciandosi dunque al precedente giudizio esposto da Elettra, la quale alla fine dell'Episodio cercava di "presentire ed indovinarne" il significato³⁶⁶ (οἶμαι μὲν οὖν, οἶμαι τι κάκείνῳ μέλειν πέμψαι τάδ' αὐτῇ δυσπρόσοπτ'όνειράτα: *credo, sì, credo che abbia avuto la cura di mandarle queste sinistre visioni*, vv. 459-460), le donne forniscono la loro esegesi. Esse condividono la lettura fiduciosa della loro amica, in cui vedono un segno mandato dal defunto ed ominoso per la madre (definito con l'aggettivo δυσπρόσοπτα³⁶⁷) – tuttavia ancora evanescente e poco chiaro sul modo in cui sarà effettivo³⁶⁸ – e forniscono il loro giudizio, caricandosi della responsabilità di interpretare il sogno in maniera non folle e grazie all'uso della ragione³⁶⁹ (εἰ μὴ γὼ παράφρων μάντις ἔφυν καὶ γνῶ| μας λειπόμενα σοφᾶς,| εἴσιν ἃ πρόμαντις: *se non sono una veggente che delira e priva di retto intendimento, verrà colei che annuncia il presagio*, vv. 472 ss.). Con una protasi del periodo ipotetico della realtà le coreute specificano la sicurezza ermeneutica del sopraggiungere di Dike, sul quale pongono particolare enfasi mediante il ricorso ad un'allitterazione che ne scandisce il ritmo dell'arrivo: Δίκα δίκαια φερόμενα χερσὶν κρᾶτη (*Dike, recando vittoriosa in mano il giusto potere*, v. 477). Il carattere profetico delle loro parole è rafforzato anche dal

³⁶⁴ Burton 1980, afferma che il sogno fornisce il motivo e il soggetto del Primo Stasimo e suggerisce la parola *mantis* e il tema della *manteia* che si sviluppano in strofe ed antistrofe.

³⁶⁵ Woodard 1966, p. 145: *Electra's silence displays assent, communion, and assurance; justice will prevail, it implies; divinities are working invisible like words.*

³⁶⁶ LSJ, s.v. οἶμαι; DELG, s.v. in contrapposizione a νομίζω che invece significa *credere ad una verità ammessa*.

³⁶⁷ Cfr. Soph., OC, 286, dove l'aggettivo è accompagnato dal verbo εἰσοπάω frequentemente associato alla visione onirica.

³⁶⁸ Si noti che, a differenza di quanto accade nelle *Coefore*, dove Oreste spiega il contenuto con assoluta certezza, Elettra è carica di speranza già prima di conoscere il contenuto del sogno, ma dopo esserne informata, non ne comprende appieno il significato, che resta per lei oscuro e controverso. La persistenza del dubbio trova riscontro nell'immediata persuasione determinata dalla falsa notizia del Pedagogo: Elettra crolla in uno stato di angoscia dal quale non si rialza, neppure dopo le prove della sopravvivenza del fratello presentate da Crisotemi.

³⁶⁹ Contrariamente alla Pizia che tradizionalmente è presa dal furore.

lessico adoperato. Sebbene l'uso del sostantivo μάντις sia impiegato in genere nel designare Apollo o la Pizia³⁷⁰, in questo contesto appare legato ad una visione più terrena (μὴ παράφρων) – senza la follia di cui è invece dotata la sacerdotessa pitica – e in combinazione con la personificazione di Dike. L'emblema della giustizia, difatti, è qualificato con l'*hapax* πρόμαντις (v. 476), una definizione che ricorre in Erodoto a caratterizzare solo la profetessa degli oracoli di Delfi (Hdt., VI, 66; VII, 111, 141) e di Patara (Hdt., I, 182), il cui celebre santuario onirocritico³⁷¹, come sappiamo dalla tradizione, funzionava solo nei mesi in cui era inattivo quello di Delo. Il sostantivo sembra implicare allora che la garanzia della giustizia si esplica attraverso i due strumenti profetici dell'oracolo e del sogno, i quali concorrono all'affermazione di questo principio. Il suo rifiorire è in effetti simboleggiato nella visione onirica dall'immagine dello scettro di cui Agamennone si reimpossessa.

La corifea stima ciò che ha appena sentito da Crisotemi (κλύουσιν ἀρτίως) con l'espressione ἄδυπνόων όνειράτων (v. 480), con la quale designa in maniera ottimistica i *sogni che spirano conforto*³⁷². È un'interpretazione positiva, un'immagine che, per quanto risulti terribile per colei che ha esperito il sogno, si presenta come un alito di vento e trasmette una certa sicurezza, rafforzata dalla corrispondenza del sostantivo θάρσος tra strofe ed antistrofe (vv. 479 e 495³⁷³). Ad avvalorare questa sensazione è anche l'uso del verbo πνέω che compone l'aggettivo e la cui sfumatura profetica è determinata dall'associazione al contesto onirico. In Sofocle, infatti, il termine ricorre in unione con la stessa interiezione nel fr. 65 Radt (θάρσει, γύναι· τὰ πολλὰ τῶν δεινῶν, ὄναρ| πνεύσαντα νυκτός, ἡμέρας μάλασσεται: *coraggio donne, molte delle cose terribili, ispirando un sogno durante la notte, ammorbidiscono di giorno*)³⁷⁴ e compare inoltre in Eschilo³⁷⁵, in forma di participio, ancora in connessione con la dimensione dei sogni (ἐξ ὕπνου κότον πνέων: *sonno che ispira ira*), per riferirsi all'όνειρόμαντις prodotto dal φόβος³⁷⁶ che allude ad un evento fatale per il sognatore. Il termine è ricondotto metaforicamente al soffio rovinoso di un

³⁷⁰ Per Apollo, cfr. Aesch., *Ag.*, 1202; *Cho.*, 559; *Eum.*, 169. In un caso il termine designa la Pizia (*Eum.*, 29) in qualità di sacerdotessa del dio.

³⁷¹ Işık 2011, p. 56; Bouché-Leclercq 2003, p. 218. Bryce 1986, pp. 201-202.

³⁷² Kamerbeek 1974, p. 74.

³⁷³ La fiducia, che si unisce alla rinnovata speranza di Elettra, è intensificata dal parallelismo e la corrispondenza dei versi: vv. 479, 495. Cfr. March 2001, p. 170.

³⁷⁴ Cfr. anche fr. 62 Nauck.

³⁷⁵ Aesch., *Cho.*, 33.

³⁷⁶ Pattoni 2010, pp. 6 ss.

vento interiore, funesto come quello di una tempesta³⁷⁷, perché esprime precisamente la volontà divina del castigo che il dio ha decretato per Clitemnestra.

L'inequivocabile predizione del coro, qualificata come un τέρας άψεγές (v. 497), un prodigio irreprensibile inviato dagli dei³⁷⁸ τοῖς δρῶσι και συνδρῶσι (v. 497) per gli agenti e i loro complici, prosegue nell'antistrofe, nella quale le donne avvertono lo strepitio delle Erinni "dai piedi di bronzo" e dai mille piedi e mille mani. Il loro sopraggiungere compirà il castigo contro i colpevoli, completando la mano della Giustizia (vv. 488-503).

Sebbene per l'espressione al dativo alcuni critici considerino valida l'idea di un'allusione a Clitemnestra ed Egisto, risulta più calzante l'osservazione di Errandonea³⁷⁹, secondo il quale questa appare invece più applicabile "ai vendicatori e al Coro", giacché il termine τέρας ricorre anche nelle *Coefore*, impiegato da Oreste nel designare l'interpretazione che ricava dal sogno della madre, considerandolo un segno divino che trova in lui la sua realizzazione³⁸⁰.

Il sogno si mostra allora veridico³⁸¹, per nulla menzognero, e preannuncia l'esecuzione della vendetta; se non avrà compimento, gli uomini non conoscono la divinazione negli oracoli e neppure nei sogni: ἢ τοι μαντεῖαι βροτῶν οὐκ εἰσὶν ἐν δεινοῖς ὀνείροις οὐδ' ἐν θεσφάτοις, εἰ μὴ τόδε φάσμα νυκτὸς εὖ κατασχέσει (vv. 498-502). È il nodo del messaggio Sofocleo, disposto significativamente in posizione centrale all'interno del canto corale, a dimostrazione che oracoli e sogni, sullo stesso piano, come in tutta la drammaturgia sofoclea, trovano sempre la loro realizzazione, dalla quale non resta esclusa neppure la visione di Clitemnestra.

Rispetto alle strofe precedenti, l'epodo (vv. 504-515), mostra un apparente e repentino cambio di contenuto, tono e struttura metrica³⁸², uno stacco che, a livello drammaturgico, riproduce una variazione scenica che segnala l'avvicinarsi della

³⁷⁷ Moreau 1985, p. 230.

³⁷⁸ DELG, s.v. τέρας.

³⁷⁹ Già lo scoliasta sottolineava il supporto emotivo del coro alla vendetta, la cui azione nella tragedia è espressa frequentemente dai verbi δρᾶν e συνδρᾶν (cfr. Errandonea 1970, p. 155), termini che si riferiscono anche alle azioni di Oreste e all'atto del sacrificio (cfr. Errandonea 1970, p. 12). Di diversa opinione Medda-Pattoni 1997, p. 281; Jebb 1894, p. 127.

³⁸⁰ Aesch., *Cho.*, 551 (e 548), con la definizione di τερασκόπον il coro elegge Oreste come interprete del presagio onirico: Pattoni 2010, p. 16. Abbate 2017, p. 236.

³⁸¹ Si badi che Sofocle usa un periodo ipotetico della realtà con protasi εἰ μὴ + futuro e apodosi al presente indicativo.

³⁸² Finglass 2007, p. 137.

regina alle porte³⁸³, fatto per il quale le donne di Micene sono indotte a cambiare il livello emozionale e l'argomento. Si passa così dall'esegesi onirica al mito di Pelope, che rappresenta l'origine dei mali della casa.

La strofe pone in posizione finale di verso la πολύπονος ἱππεία (v. 502), il cui attributo si riallaccia alle linee di apertura nelle quali il Pedagogo mostra ad Oreste la Μυκήνας πολυχρύσους τε πολυφθορόν δῶμα Πελοπιδῶν (vv. 9-10). A mettere in relazione la serie di aggettivi è il prefisso avverbale πολύ- che, insieme alla menzione dell'oro, metallo associato alla distruzione, ne intensifica il significato sinistro³⁸⁴. Il riferimento a questo elemento ricorre, infatti, nella descrizione del carro παγχρύσων (v. 510) con cui Mirtilo partecipa alla corsa e che il coro cita come la causa primaria delle sofferenze della famiglia. Con il desiderio di sposare Ippodamia, figlia del re Enomao, ed ottenere la mano della ragazza, Pelope partecipa ad una gara dopo aver convinto l'auriga Mirtilo a sabotare il carro del sovrano e a vincere la competizione³⁸⁵. Dopo la vittoria, però, egli uccide e getta in mare il cocchiere, che scatena la maledizione, e sposa la donna conquistata: εὔτε γὰρ ὁ ποντισθεὶς| Μυρτίλος ἐκοιμάθη [...] πρόρριζος ἐκριφθεὶς, οὗ τί πω| ἔλιπεν ἐκ τοῦδ'οἴκου| πολύπονος αἰκεία (*da quando infatti Mirtilo gettato in mare vi giacque, sepolto fin dalla radice, la funesta violenza non ha più lasciato questa casa*, vv. 507 ss.).

Il ricorso alla tematica agonistica dell'episodio è una potente immagine evocativa³⁸⁶ del capzioso λόγος ἡδύς (vv. 666-667) riportato dal Pedagogo nel Secondo Episodio, nel quale, con un'estrema abilità dialettica, costellata di metafore tratte dal lessico marino, si narra la falsa morte di Oreste durante i giochi pitici. Nell'elaborato racconto, l'uomo si sofferma, in particolare, sulla gara di corsa che ha causato il tragico destino dell'eroe, travolto dal suo carro come in un naufragio, in maniera del tutto simile al rivale del suo antenato.

Per quanto si tratti di due episodi affini, la fatale sorte di Mirtilo, la cui imprecazione scatena l'inizio dei mali della casa, si costruisce in antitesi con la menzognera notizia sulla morte del giovane, la quale concorre invece a chiudere la lunga catena di dolore della stirpe atride. L'antinomia viene marcata anche dalla presenza dell'aggettivo πρόρριζος (v. 512) che ricorre anche nell'esclamazione finale

³⁸³ Errandonea 1970, p. 156.

³⁸⁴ Segal 1981, p. 268.

³⁸⁵ Per il mito di Pelope e Ippodamia cfr. Pind., *Ol.*, I, 36; Diod. Sic., IV, 73; Paus., V, 10, 6.

³⁸⁶ Cfr. Errandonea 1970, p. 157.

proferita dal coro, dopo la drammatica notizia recata dal Pedagogo³⁸⁷, per affermare con forza il processo di distruzione. Tuttavia, se il termine esprime l'azione violenta del divellere dalle radici³⁸⁸, la semantica tratta dall'immaginario vegetale, riconduce alla descrizione onirica dello scettro che cresce rigoglioso dalle radici del focolare, profetizzando l'arrivo dell'eroe e la vittoria finale.

Il ricorso al qualificativo πολύπονος, con il quale si apre e si chiude l'epodo, secondo una struttura anulare propria anche della narrazione onirica, chiarisce infatti la positività del canto, giacchè la fittizia πολύπονος ἱππεΐα di Oreste (v. 515) pone fine alla πολύπονος αἰκεΐα, la tormentata catena di colpe avviata da Pelope³⁸⁹.

I.6 Secondo Episodio (vv. 516-822 e Kommos 823-870)

La funesta violenza rievocata negli ultimi versi del primo canto corale fa da sfondo all'entrata in scena di Clitemnestra, rappresentazione vivente ed ultima dei mali degli Atridi³⁹⁰. In prossimità delle porte, l'incontro con Elettra dà luogo ad un lungo agone con la figlia (esposto ai vv. 634-659, l'ultima delle quattro scene in cui si articola l'episodio), al termine del quale la regina rende esplicito il motivo della sua presenza sul palcoscenico. Seguita da un'ancella (ἡ παροῦσα, v. 634), la donna si dirige verso un luogo all'aperto per offrire sacrifici (θύματα πάγκαρπα) composti da frutti di ogni tipo³⁹¹ (vv. 634-635) e preghiere liberatrici³⁹² (λυτηρίους³⁹³ εὐχάς) ad Apollo a seguito del sogno terribile.

³⁸⁷ Vv. 764-765: φεῦ φεῦ· τὸ πᾶν δὴ δεσπόταισι τοῖς πάλαι| πρόρριζον, ὥς ἔοικεν, ἔφθαρται γένος (*ahimè ahimè! L'intera stirpe dei nostri antichi sovrani è andata distrutta, a quanto sembra fin dalle radici!*). Cfr. anche March 2001, p. 172.

³⁸⁸ Suda, s.v.: ἐκ ῥιζῶν.

³⁸⁹ Se la corsa mitologica dei carri di Pelope dà inizio ai mali, il μῦθος di Oreste si appresta a chiuderli.

³⁹⁰ Scott 1996, p. 158.

³⁹¹ L'abbondante offerta rievoca ironicamente l'immagine di prospera fertilità rievocata dalla visione onirica.

³⁹² Si ricordi che Clitemnestra ha già affidato delle λυτήρια a Crisotemi nel mandarla sulla tomba di Agamennone: v. 447.

³⁹³ Si noti che l'aggettivo compare come una delle ultime parole pronunciate da Elettra alla fine della tragedia (v. 1490) per chiedere al fratello la liberazione dai suoi mali, possibile solo con l'uccisione di Egisto. L'occorrenza lessicale crea un nesso tra le due scene e pone le due figure femminili su un piano antitetico, poiché mentre Clitemnestra prega silenziosamente per sollecitare la morte di Oreste (Finglass 2007, p. 289. Horsley 1980, p. 22), la figlia rivendica a gran voce la morte dell'impostore.

L'onirofania si rivela dunque un espediente scenico doppio, che inizialmente giustifica l'ingresso di Crisotemi e poi quello della madre, ma rappresenta anche un'occasione rituale reale, volta alla celebrazione di Apollo³⁹⁴. Venerato da Clitemnestra con l'epiclesi di *Prostaterio* (o *Agieús*), la cui statua o altare sono posti a protezione delle mura cittadine e delle porte domestiche³⁹⁵, il dio esplica la sua funzione apotropaica nella dimensione pubblica e privata³⁹⁶, in un intreccio che si riflette in tutto il dramma e si riscontra anche nella metafora onirica, che con il ritorno di Oreste garantisce la sopravvivenza del *domos* e la liberazione della città dagli impostori.

Al termine di un acceso diverbio con la figlia, fatto di discorsi di retorica, Clitemnestra esprime il desiderio di poter pronunciare la propria preghiera ὑπ'εὐφήμου βοῆς (v. 630), in religioso silenzio. La presenza di Elettra, alla quale vuole tenere nascosto l'accaduto³⁹⁷, le impedisce, infatti, di rivelare apertamente il contenuto della sua richiesta al dio. L'uso del qualificativo εὐφημος, in particolare, situandosi nella sfera degli auspici, definisce la natura del presagio³⁹⁸ che la regina vorrebbe positivo. Con questo scopo la donna pronuncia per Apollo una κεκρυμμένεν βᾶξιν (v. 638), un messaggio costituito da parole nascoste, secondo una modalità alla quale gli antichi guardavano con sospetto³⁹⁹ e che la pone in cattiva luce, caratterizzando la scena con un velo di ironia. Se prima ella aveva rivelato il sogno al Sole per demonizzarlo, ora, in maniera antitetica, intende tenere le sue parole oscure e criptiche (οὐ γὰρ ἐν φίλοις| ὁ μῦθος, οὐδὲ παν ἀνάπτυξαι πρέπει πρὸς φῶς, *infatti la preghiera non avviene in presenza dei cari e non è conveniente svelare ogni cosa alla luce*, vv. 638-640), similmente alla natura degli oracoli, benché l'appello sia rivolto al dio nelle sue epiclesi di *Febo* e *Liceo*, che richiamano la prerogativa della chiarezza⁴⁰⁰.

³⁹⁴ Parallela a questa preghiera sarà quella pronunciata da Elettra nel Quarto Episodio (vv. 1376-1383), continuando la rappresentazione antitetica della figlia rispetto alla madre.

³⁹⁵ Jebb 1967, p. 112; March 2001, p. 181; Finglass 2007, p. 287; Detienne 2002, p. 166.

³⁹⁶ Jebb 1894, p. 138.

³⁹⁷ Clitemnestra non è consapevole che Elettra conosce già il sogno terribile e può capire pienamente la sua preghiera: cfr. March 2001, p. 181.

³⁹⁸ LSJ, s.v. εὐφημος.

³⁹⁹ Le confidenze tra il dio e il suo fedele non erano ben viste, come dimostra uno dei precetti di Pitagora: μετὰ φῶνῆς εὐχεσται δεῖ. Cfr. Jebb 1894, p. 138.

⁴⁰⁰ Kells 1973, p. 134. Jebb 1967, p. 113. La stessa invocazione trova un parallelo in Soph., *OT*, 919.

Quanto al sostantivo βάξις (glossato con il termine λόγον⁴⁰¹), il suo uso polisemantico trova impiego anche nella designazione dei responsi oracolari⁴⁰², rinviando non solo al λόγῳ κλέπτοντες ἡδεῖαν φάτιν (φέροιμεν) di cui parla Oreste (v. 56) ma anche al μύθος (v. 50) ingannevole, cioè il falso racconto che il Pedagogo riporta alle donne. D'altra parte, lo stesso termine μύθος appare impiegato proprio nella preghiera della regina (v. 639) come *variatio* di βάξις⁴⁰³.

Il contenuto dell'invocazione rivolta al dio viene espresso in maniera chiara ma concisa (vv. 644-647):

ἃ προσείδον νυκτί τῇδε φάσματα
 δισσῶν όνειρων, ταῦτά μοι Λύκει' ἄναξ, 645
 εἰ μὲν πέφηνεν έσθλά, δός τελεσφόρα,
 εἰ δ'έχθρά, τοῖς έχθροῖσιν ἔμπαλιν μέθες·

(Le visioni di sogni ambigui che ho avuto questa notte, fa' che arrivino a compimento, o signore Liceo, se mi sono propizie; ma se mi fossero ostili, falle ricadere sui (miei) nemici).

Nel rammentare la visione, Clitemnestra appare ancora nel ruolo di spettatrice passiva, come illustra l'uso del verbo προσοράω, il cui prefisso προς- indica direzione e riproduce l'immagine dell'avvicinamento dei φάσματα che la compongono, rappresentati dall'avvento di Agamennone e dal germoglio risultante dallo scettro. Il ricorso al plurale, inoltre, specifica non solo la ripetitività delle apparizioni⁴⁰⁴, ma anche l'ambiguità semantica, confermata dall'uso del genitivo δισσῶν όνειρων. Bowra osserva, infatti, che il sogno simbolico presenta sempre un doppio significato e se da un lato il ritorno del re nel mondo dei vivi è concepito come un presagio nefasto⁴⁰⁵, dall'altro il fiorire dello scettro sulla terra può ispirare nella regina una qualche

⁴⁰¹ Kamerbeek 1974, p. 92.

⁴⁰² LSJ, s v. βάξις. Cfr. Soph., *Trach.*, 87.

⁴⁰³ Kells 1973, p. 134.

⁴⁰⁴ O una loro lunga durata nella memoria della regina.

⁴⁰⁵ Bowra 1943, pp. 224-226: la visione di un defunto era considerata di cattivo augurio se il morto arrivava ad impadronirsi di qualcosa (Artemid., *Oneir.*, II, 57; Hipp., *Diaet.*, IV, 93) o se ne sognava il ritorno in vita (Artemid., *Oneir.*, II, 62).

fiducia⁴⁰⁶ ed alimentare una speranza di salvezza. Tuttavia, l'uso del termine φάσμα⁴⁰⁷, impiegato in precedenza dal coro (v. 501) nel suo atto ermeneutico, evoca in maniera consapevole nel pubblico la recente predizione sul compimento favorevole del presagio⁴⁰⁸. In effetti il termine occorre al singolare anche ai versi 1466-1467, adoperato da Egisto per indicare la presenza sulla scena del corpo velato di Clitemnestra, con la convinzione che si tratti di quello di Oreste⁴⁰⁹. Esso allora esprime chiaramente il carattere doppio ed ambiguo, rafforzato dal sintagma δισσω̃ν όνειρων che Kamerbeek scioglie con la glossa διπλῆν έχόντων φύσιν⁴¹⁰, sogni dalla duplice natura.

Se, come è stato detto, la parola *logos* riassume la narrazione onirica, il motivo del doppio espresso dall'aggettivo richiama anche i δισσοὶ λόγοι tipici della sofistica, della quale Gil Fernández ha riscontrato una marcata impronta all'interno della tragedia⁴¹¹. La figura di Oreste ed in particolare il motivo del καιρός⁴¹², gli elaborati discorsi di Elettra in risposta a quelli della madre sul concetto di giusto ed ingiusto (vv. 525-609), l'influenza di πειθώ⁴¹³ e, infine, la contrapposizione tra λόγος ed ἔργον

⁴⁰⁶ La fioritura di un albero viene interpretata come un presagio fortunato e segno di sicurezza. Cfr. anche March 2001, p. 181; Jebb 1967, p. 113. Kells 2000, p. 134, Sognare il germoglio potrebbe anche rappresentare la possibilità che un figlio di Egisto arrivi a governare su Micene. Cfr. anche Brillante 2019, p. 45.

⁴⁰⁷ LSJ, s.v. φάσμα: *apparition, phantom*.

⁴⁰⁸ March 2001, p. 181. Se al v. 172 con il verbo φαίνομαι Elettra ritiene che Oreste *non si degni di apparire*, il sostantivo φάσμα allude alla sua apparizione onirica e poi concreta, come chiarisce l'espressione έπαξιώσας ὥδέ μοι φανῆναι (*ti sei degnato di apparirmi dinanzi così*, v. 1274).

⁴⁰⁹ ὦ Ζεῦ, δέδορκα φάσμ' ἄνευ φθόνου μὲν οὐ| πεπτωκός (*Oh Zeus vedo lo spettro di un uomo caduto non senza odio degli dei*, v. 1466).

⁴¹⁰ In merito alla proposta Kamerbeek 1974, p. 93, cita il commento di Fraenkel *ad Aesch., Ag.*, 122 e 325, dove gli aggettivi δισσός e διπλοῦς appaiono intercambiabili. Con particolare riferimento al primo passo letterario, che narra il prodigio delle due aquile, si osservi che l'aggettivo δισσός indica la duplicità incarnata dai due Atridi nel ruolo di padre e figlio e la riconquista del potere rappresentato dall'aquila.

⁴¹¹ Gil Fernández 2010, pp. 63 ss. Echi della sofistica per il gusto della dialettica sono riscontrabili in Sofocle anche secondo Colli: cfr. Colli 2003, p. 26.

⁴¹² Nell'*Encomio di Elena* scritto da Gorgia, si può dedurre che *l'uomo è una pedina nelle mani del caso (tyche), il quale domina ogni vicenda umana. Egli, però, sarà felice se sarà in grado di sfruttare a proprio vantaggio le opportunità (kairoi) che la tyche gli dà: è per questo che Elena sarà felice se sarà in grado di sfruttare a proprio vantaggio le opportunità che la tyche gli offre ed è per questo che Elena merita un elogio, in quanto ha saputo sfruttare a proprio vantaggio ciò che le assegnava il destino*: Capriglione 1994, pp. 429-443. La figura di Oreste si presenta perciò affine a quella di Elena, tuttavia la *tyche* gorgiana si può identificare in Sofocle con la figura divina di Apollo.

⁴¹³ Al v. 562 Elettra rimprovera sua madre per essersi lasciata lusingare dalla πειθώ di Egisto.

che si sviluppa lungo tutto il dramma, costituiscono degli esempi chiari per questa affermazione.

Come parola divina ed espressione di un racconto, il λόγος onirico si associa al pensiero di Gorgia e alla potenza del linguaggio, che, essendo δισσός esprime una natura doppia e contraddittoria, propria anche della visione notturna. A causa del timore⁴¹⁴, la regina non è capace di discernere il vero significato dell'onirofania e, seppur cosciente dell'ambiguità che questa possiede, prende in considerazione solo il senso che le pare più favorevole. *Poche parole bastano ad abbattere o sollevare i mortali* (così affermava Elettra prima di sentire il sogno ai vv. 415-416) è l'asserzione che contribuisce a definire la condizione del sognatore e di chi risulta coinvolto nell'esperienza onirica.

La parola condiziona le passioni che guidano la vita dell'uomo e perciò può risultare distruttiva⁴¹⁵ se non arriva a combinarsi con i fatti (si è già visto come il puro *logos* in Elettra ne sia la perfetta rappresentazione). Essa è *logos*, messaggio divino capace di attuare la sua potenza annientatrice. Perciò la donna chiede ad Apollo il compimento delle visioni se le sono propizie o che, *retorque in inimicos*⁴¹⁶, ricadano sui nemici, se contrarie. Eppure, il periodo ipotetico della realtà usato dalla regina non lascia dubbi: le apparizioni si compiranno e saranno volte ironicamente proprio contro coloro che sono considerati i nemici del dio e del regno (v. 646): Clitemnestra ed Egisto⁴¹⁷.

La preghiera contiene in effetti la richiesta, che non sarà esaudita, di conservare le ricchezze⁴¹⁸ e l'autorità sulla casa degli Atridi – che Clitemnestra ha ingiustamente ottenuto per mezzo dell'assassinio – il desiderio di una vita senza danni e il possesso dello scettro, elemento simbolo, si è visto, della visione onirica (vv. 648-651):

⁴¹⁴ La paura è ribadita in più versi: ἐκ δειμάτων του νυκτέρου (v. 410); τάρβος (v. 412); πέμπει μ' ἐκείνη τοῦδε τοῦ φόβου χάριν (v. 427); ἐν δεινοῖς ὀνείροις (v. 500); λυτηρίους εὐχὰς ἀνάσχω δειμάτων ἃ νῦν ἔχω (v. 635-636); ἡμέρα γὰρ τῇδ' ἀπήλλαγμαί φόβου (v. 783).

⁴¹⁵ La passione spesso muove le azioni degli uomini: essa ha indotto Elettra all'annientamento con i suoi lamenti e Clitemnestra ad uccidere il marito, travolta dalla lusinga di πειθῶ (v. 562) e dall'amore per Egisto: δόλος ἦν ὁ φράσας, ἔρος ὁ κτείνας (*fu l'inganno che tramò, l'amore che uccise*, v. 197).

⁴¹⁶ Kamerbeek 1967, p. 93.

⁴¹⁷ March 2001, p. 182. In Aesch., *Cho.*, 540-541: è Oreste che prega la terra e la tomba del padre per il compimento del sogno.

⁴¹⁸ Il tema della ricchezza è un elemento associato alla tirannide e al potere, inteso come giusta eredità; ad esso allude anche Oreste nella sua preghiera iniziale agli dei patri (v. 72), che si abbina e contrappone a quella pronunciata dalla madre ad Apollo, a conferma del fatto che il dio sia invocato anche dall'eroe; cfr. March 2001, p. 182.

καὶ μή με πλούτου τοῦ παρόντος εἴ τινας⁴¹⁹
δολοῖσι βουλεύουσιν ἐκβαλεῖν, ἐφῆς
ἀλλ' ὧδέ μ' αἰεὶ ζῶσαν ἀβλαβεῖ βίῳ
δόμους Ἀτρειδῶν σκῆπτρά τ' ἀμφέτειν τάδε,

(e se alcuni vogliono allontanarmi dalla ricchezza di ora con l'inganno, non lo permettere, ma concedimi di trascorrere un'esistenza senza sciagure e di reggere questo scettro e la casa degli Atridi).

A concludere l'invocazione è infine un ultimo appello evasivo ad Apollo come divinità solare ed onnisciente che vede ogni cosa⁴²⁰ (vv. 668-669):

τὰ δ' ἄλλα πάντα καὶ σιωπῶσης ἐμοῦ
ἐπαξιῶ σε δαίμον' ὅωτ' ἐξειδέναι
τοὺς ἐκ Διὸς γὰρ εἰκός ἐστι πάνθ' ὀρᾶν

(Tutto il resto, anche se taccio, ritengo che tu, come dio, conosca bene – quello che ti chiedo – infatti, deve vedere ogni cosa, chi è nato da Zeus).

La preghiera sembra immediatamente produrre i suoi frutti portando in scena il Pedagogo in veste di nuovo messaggero. Questo momento coincide con il *καιρός*, l'occasione propizia per entrare nella casa (v. 39) ed annunciare un *mythos* – definito prima *λόγος ἡδύς* (v. 666) e poi con l'espressione *προσφιλεῖς λόγους* (v. 672) – che la regina accoglie con entusiasmo. La combinazione di *λόγος* e *καιρός*, di origine pitagorica⁴²¹, esplica la potenza del linguaggio in connessione con il momento favorevole, un concetto riconducibile al pensiero gorgiano, che in Sofocle traduce la parola oracolare: giungendo subito dopo la preghiera, il Pedagogo si presenta come la manifestazione di Apollo, pronto a realizzare le richieste della regina con la comunicazione della morte di Oreste, ribadita per ben due volte:

⁴¹⁹ La minaccia è individuata in *τινες*, pronome indefinito plurale che allude chiaramente ad Oreste ed Elettra e al *δόλος*, a cui accenna anche l'oracolo delfico.

⁴²⁰ Si noti ancora l'associazione della percezione con la conoscenza.

⁴²¹ Rostagni 1922, pp. 156, 169-170. Untersteiner 1967, p. 98.

(v. 673) τέθνηκ' Ὀρέστης' ἐν βραχεῖ ξυνθείς λέγω
(*è morto Oreste, ecco, dopo averlo disposto in breve, il messaggio*).

(v. 676) θανόντ' Ὀρέστην νῦν τε καὶ πάλαι λέγω.
(*dico ora, come prima, che Oreste è morto*).

A differenziare le due dichiarazioni del precettore è l'uso dei tempi verbali di θνήσκω. Se nella prima affermazione il Pedagogo ricorre ad un indicativo perfetto, τέθνηκε, indicando un'azione compiuta, vista nel suo effetto nel presente, l'uso del participio ξυνθείς ad esso abbinato conferisce la sfumatura di un discorso soggetto ad elaborazione. Esso chiarisce che la morte di Oreste ha un valore risultativo attuale perché è il frutto della composizione di un *mythos* adatto a questa specifica occasione e arricchito con molti dettagli, al fine di risultare credibile e veritiero.

Nel ripetere la notizia il precettore impiega invece la costruzione del verbo λέγω seguita dal participio aoristo θανόντα, accompagnato dagli avverbi coordinati νῦν τε καὶ πάλαι, che conferiscono al piano temporale un aspetto di azione puntuativa ed immediata, legando la circostanza presente al passato. Questa modalità verbale svolge la funzione di relegare l'affermazione presente del morire ad un'azione che è già trascorsa e compiuta, il cui effetto non trova più efficacia dopo questa attualità. La testimonianza del Pedagogo sembra essere concepita solo per questo preciso momento, per il suo *logos* menzognero. L'uso del participio aoristo, infatti, ricorre anche nel discorso opportunistico di Oreste (λόγῳ θανών, v. 59), mentre la parola πάλαι viene impiegata nella tragedia a richiamare lo sfondo storico del passato al quale è legata Elettra⁴²².

Anche questo λόγος, come il sogno, ha l'effetto di provocare forti reazioni emotive nei personaggi. Se suscita eccitazione⁴²³ nella madre, al contrario induce all'annientamento la figlia, la quale, con un'interiezione che rievoca anche il nome del dio, esclama dolorosamente: Ἀπωλόμην δύστηνος, οὐδέν εἰμ' ἔτι (*sono distrutta, me infelice, non sono più nulla*, v. 677). L'evento agisce dunque nel sollevare o abbattere i mortali e trascina lentamente Elettra verso la sfera apollinea, poiché a partire da

⁴²² Segal 1966, p. 508.

⁴²³ Jebb 1967, p. 115; March 2001, p. 184.

questo momento la distruzione esercita su di lei lo spirito vendicativo che opera fino alla fine della tragedia.

Inizia dunque la lunga e particolareggiata descrizione⁴²⁴ che, ironicamente, è ambientata in occasione dei giochi in onore di Apollo a Delfi. Oreste è descritto come λαμπρός, splendente e vittorioso in tutte le gare, e sembra circondato da un'aurea apollinea. Però, aggiunge il vecchio, ὅταν δὲ τις θεῶν| βλάβῃ, δύναιτ' ἂν οὐδ' ἰσχύων φυγεῖν (*quando uno degli dei voglia colpire, nessuno, pur essendo forte, gli può sfuggire*: vv. 696-697). È un messaggio di verità religiosa, che allude all'inesorabilità del volere divino: per Clitemnestra è il compiersi della sua preghiera, mentre per il pubblico la stessa affermazione è preludio alla realizzazione della vendetta, i cui effetti divini sono confermati dalle parole pronunciate da Egisto nell'Esodo: δέδορκα φάσμ' ἄνευ φθόνου μὲν οὐ πεπτωκός (*vedo lo spettro di un uomo caduto non senz'odio degli dei*⁴²⁵, vv. 1466-1467).

Il momento chiave del racconto è rappresentato dalla competizione dei carri, inserita nel contesto temporale del chiarore del mattino mediante il costruito ἡλίου τέλλοντος (v. 699), che rievoca il far del giorno descritto all'inizio del Prologo (vv. 17-18) e circoscrive pertanto il καιρός. Il doppio valore semantico del verbo τέλλω, inoltre, ne illustra l'efficacia: se da un lato esso allude al sorgere delle stelle, rimandando allo splendore di Oreste come astro luminoso, dall'altro la relazione con la radice del verbo ταλάσσαι⁴²⁶, designa il compiersi di un ordine o una prescrizione, che specifica l'avvio all'evento fatale.

La corsa, qualificata come ὠκύπους ἄγών, dal *piede rapido* (v. 699), sembra essere, in effetti, un'allusione al πολύπους delle Erinni (v. 488) e all'ingresso δολιόπους di Hermes dentro la casa (v. 1392) e continua un processo che culmina con il compimento della vendetta. La narrazione assume quindi un ritmo serrato, arricchito con l'uso di un lessico marino che stabilisce un nesso con il mito di Pelope e Mirtilo citato dal coro nel Primo Stasimo⁴²⁷: alla partenza dei cavalli i carri arrivano a

⁴²⁴ Nell'introdurre il discorso, il Pedagogo utilizza il verbo ἐπεμπόμην (v. 680), un composto di πέμπω, che, come già rilevato più volte, sottolinea i movimenti di scambio tra gli ambienti.

⁴²⁵ Il verso richiama ironicamente Aesch., *Cho.*, 46, in cui Clitemnestra è chiamata δύσθεος γυνή.

⁴²⁶ DELG, s.v. τέλλω.

⁴²⁷ La descrizione intesse però anche un sottile dialogo intertestuale con la metafora adoperata da Oreste nell'opera eschilea dopo l'uccisione di Clitemnestra ed Egisto, per la

scontrarsi l'uno con l'altro e l'intera pianura di Crisa si riempie dei loro relitti (ναυαγίων ἱππικῶν). Se l'auriga ateniese riesce a schivare (ἀνοκωχεύω⁴²⁸, v. 732) la massa ondeggiante dei cavalli che ribolle nel mezzo (κλύδων'ἔφιππον ἐν μέσῳ κυκώμενον, v. 733), Oreste invece ne viene travolto. Talmente ricca di dettagli la morte dell'eroe appare indubitabile: bruciato sul rogo, le sue ceneri, riposte dentro un'urna di bronzo (καί νιν πυρᾷ κέαντες εὐθὺς ἐν βραχεῖ| χαλκῷ μέγιστον σῶμα δειλίας σποδοῦ| φέρουσιν ἄνδρες Φωκέων: *e subito dopo lo arsero sul rogo; alcuni Focesi sono stati incaricati di portare il grande corpo di misera cenere in una piccola urna di bronzo*, v. 757-758), sono la falsa prova dei fatti ἐν λόγοις| ἀλγεινά, τοῖς ἰδοῦσιν, οἵπερ εἶδομεν, | μέγιστα πάντων ὧν ὅπωπ' ἐγὼ κακῶν (*dolorosi a parole per chi li vide, i più atroci tra tutti quelli a cui abbia mai assistito*, vv. 762-763). Si noti, a questo proposito, l'enfasi posta sulla diretta visione dell'accaduto (con insistenza sul verbo ὁράω⁴²⁹), che conferisce al Pedagogo l'autentico ruolo di testimone oculare e di fonte attendibile della narrazione. Grazie ad un'accurata elaborazione dei discorsi, propria dell'arte della parola, Sofocle riesce a far apparire pienamente credibile il resoconto del precettore, perché basato su una visione apparentemente diretta e sull'esistenza di testimoni; eppure, si arriverà a dimostrare che, nonostante il *logos* appaia fortemente reale, si può, infine, rivelare menzognero.

Dopo un primo istante di mestizia, la morte di Oreste viene accolta da Clitemnestra come la liberazione alle sue persistenti ed incessanti angosce notturne e diurne⁴³⁰ ed insieme la realizzazione della scomparsa di un rivale politico (suggerita dal termine φυγᾶς che connota la natura di esule politico del figlio, v. 776) che possa fare giustizia. Sfuma così nel nulla anche la minaccia di Elettra, descritta come un'Erinni che succhia il sangue della madre (ἦδη [...] τοῦμόν ἐκπίνους'ἀεὶ| ψυχῆς ἄκρατον

quale egli attende incerto il giudizio (Aesch., *Cho.*, 1022-1024): *sono come un auriga che tiene le briglie a cavalli che sono ormai andati fuori pista. Mi trascinano, sono travolto...i miei pensieri più senza freno...*

⁴²⁸ Il lessico ricorre in Hdt., VI, 116, riferito all'ancoraggio della nave. LSJ, s.v. ἀνοκωχεύω.

⁴²⁹ Si badi che nel testo la presenza di tre occorrenze nel giro di due versi enfatizza l'importanza della visione fisiologica nell'attendibilità degli eventi: ἰδοῦσιν, εἶδομεν, ὅπωπα (vv. 762-763).

⁴³⁰ ...οὔτε νυκτός ὕπνον οὔτ'ἔξ ἡμέρας|ἐμὲ στεγάζειν ἡδύν, ἀλλ'ὁ προστατῶν| χρόνος διηγέ μ'αἰὲν ὥς θανουμένην (*e così né di giorno né di notte il sonno mi velava dolce le palpebre, ma il tempo, attimo dopo attimo, mi faceva vivere nell'incessante attesa della morte*, v. 780).

αἷμα, vv. 785-786), un'immagine simile alla figura onirica di Oreste attaccato al seno della madre nell'opera eschilea⁴³¹.

Dal canto suo, l'eroina invoca la dea della vendetta che, similmente alle Erinni, è spesso ritratta nelle arti visive nella forma di un serpente, lo stesso elemento zoomorfo protagonista dell'onirofania di Clitemnestra nelle *Coefore* e nell'*Oresteia* di Stesicoro. La divinità, inoltre, appare sovente in coppia con Themis e traduce la sua fondamentale volontà di far rispettare la posizione assegnata a ciascuno, onori o doveri⁴³².

Al cadere di ogni speranza, Elettra intona un breve dialogo lirico (vv. 823-870) con la coreuta, nel quale matura la decisione di lasciarsi appassire. Il processo di decadenza è designato mediante un'espressione tratta dal mondo vegetale, αὐανῶ βίον (vv. 818-819), che si riferisce specificamente alla sfioritura del ciclo vitale e si contrappone al fiorire del ramo rigoglioso presente nel sogno. Tuttavia, nel tentativo vano di consolarla e di fronte al cedimento emotivo, la corifea cerca di insistere, premendo il suo piede (ἐπεμβάσῃ, v. 836) sull'eroina per spronarla⁴³³ e ravvivarne le speranze, secondo un'immagine che ricorda l'imposizione di Apollo⁴³⁴ e il piede delle Erinni vendicatrici, definite πολυπούς (v. 488).

Allo scopo di indurla alla vendetta l'anziana espone il mitico episodio dell'indovino Anfiarao (vv. 837-848), antico re di Argo dotato di capacità profetiche che, pur avendo previsto il suo esiziale destino, muore durante la spedizione dei Sette contro Tebe, alla cui partecipazione viene spinto insistentemente dalla moglie Erifile, persuasa da un dono di Polinice⁴³⁵. A vendicarlo sarà il figlio Alcmeone, il quale, dopo

⁴³¹ Segal 1966, pp. 486-487. La rappresentazione richiama il sogno delle *Coefore*, in cui Oreste si nutre dal seno della madre succhiando latte e insieme un grumo di sangue: θρόμβον αἵματος (Aesch., *Cho.*, 533), ma anche la stessa descrizione delle Erinni ἄκρατον αἷμα πίεται (Aesch., *Cho.*, 578). Nella figura di Elettra confluiscono dunque la rappresentazione di Oreste come Erinni del padre (cfr. Pattoni 2010, p. 16) e quella delle stesse divinità, richiamata dalla precedente invocazione dell'eroina alle potenze ctonie ai vv. 110 ss.

⁴³² Detienne 2002, p. 200.

⁴³³ Errandonea 1970, pp. 159 ss., ritiene che in questo dialogo il coro suggerisca velatamente alla protagonista di attuare la vendetta da sola, data la scomparsa di Oreste.

⁴³⁴ Il verbo βάλω si pone significativamente nella sfera di Apollo: Cfr. Detienne 2002, pp. 40 ss. Si veda anche § I.2.1, n. 201. Il termine occorre anche al v. 456, in riferimento al vigoroso passo di Oreste che Elettra si augura giunga per pressare i suoi nemici e ai vv. 1386-1388, nei quali il coro descrive l'arrivo delle furie vendicatrici.

⁴³⁵ L'oggetto della persuasione è una collana in oro, metallo che, sebbene prezioso, è nella tragedia un elemento riconducibile alla distruzione: Segal 1981, p. 268. L'episodio viene raccontato anche in Aesch., *Sept.*, 568 ss., dove l'indovino, descritto come uomo saggio e giusto, viene posto davanti alla sesta porta per combattere contro Eteocle e i suoi eroi.

l'uccisione della madre sarà perseguitato dalle Erinni in maniera analoga ad Oreste. Con questo esempio il capo del coro vorrebbe istituire dunque un parallelo con la vicenda di Elettra e se ciò evoca immediatamente nel pubblico la scena finale della vendetta, il rovesciamento momentaneo della verità induce invece a pensare che il coro, con la scomparsa dell'eroe, stia in realtà tentando di indurre l'eroina a sostituirsi al fratello nel castigo. La giovane, infatti, ritiene che l'associazione sia impropria e si rivolge alla corifea intimandogli, con un'aposiopesi finale, μή μέ νυν μηκέτι παραγάγῃς, ἴν'οὐ — (*cessa dunque di distogliermi, non mi sospingere dove* —, v. 854), di non sospingerla a concepire un simile gesto.

Sulla figura di Anfiarao (ἄναξ nell'Ade come Agamennone) citata dal coro, giova forse ricordare che essa appare in relazione alla profezia onirica, giacché, secondo la tradizione, egli aveva ricevuto da Apollo il dono di interpretare i sogni⁴³⁶. Dalle parole della corifea emerge, inoltre, che egli conserva tale prerogativa anche negli inferi, come chiarisce l'*hapax* πάμπυχος⁴³⁷ (v. 841), che mette in relazione la divinazione onirica con il mondo infernale. D'altra parte l'associazione tra Apollo e il mondo ctonio è confermata ed appare già presente ed evidente nel Primo Stasimo.

Le potenze femminili ctonie come le Erinni, in relazione con Apollo, concorrono al perseguimento della vendetta e la stessa funzione è ricoperta dal sogno, in associazione con l'oracolo. L'elemento onirico, in particolare, nonostante il momentaneo capovolgimento causato dalla menzogna, si rivela un messaggio veritiero, e ciò è immediatamente comprovato dall'ingresso gioioso di Crisotemi, che dà avvio al Terzo Episodio.

I.7 Terzo Episodio (vv. 871-1057)

Completamente ignara della notizia appena annunciata, la giovane sorella entra esultante, per annunciare il ritorno di Oreste (πάρεστ'Ὀρέστες ἡμίν, ἴσθι τοῦτ'έμοῦ| κλύουσα, έναργῶς, ὥσπερ εἰσορᾷς ἐμέ: *Oreste è vivo, apprendilo dalle mie labbra, è*

⁴³⁶ Paus., I, 34, 5.

⁴³⁷ March 2001, p. 193. Gli scoli riferiscono che Anfiarao governava nell'Ade avendo conservato tutte le facoltà e anche quella della profezia, perciò era considerato immortale. Cfr. *Schol. in Soph. vet.*, 841 (Papageorgius): ἀντὶ πασῶν ψυχῶν ἀνάσσει αἱ δὲ ἐν χρείᾳ καθεστᾶσι τῆς ἐκείνου μαντικῆς (*governa di fronte a tutte le anime che si trovano agli inferi nella necessità della sua mantica*).

certamente qui, come è vero che mi vedi, vv. 877-878). Questa volta non reca con sé un messaggio riportato, ma una testimonianza diretta che è fonte attendibile, come rimarca l'uso del verbo εἰσοράω, impiegato anche nella visione onirica ed indicante una percezione concreta. L'affermazione si carica di una maggiore veridicità con il giuramento che la giovane presta sul focolare paterno, elemento simbolo e dominante della narrazione onirica: μὰ τὴν πατρώαν ἐστίαν [...] λέγω τάδ', ἀλλ' ἐκεῖνον ὡς παρόντα νῶν (*no, giuro sul focolare paterno [...] dico che quello è qui tra noi*, vv. 881-882). Di fronte allo scetticismo di Elettra, che rigetta completamente la notizia (vv. 883-884), Crisotemi assicura e cerca di enfatizzare, mediante il ricorso ad un *enjambement* e all'effetto sonoro prodotto dall'allitterazione, l'evidenza delle prove visive: σαφεῖ| σημεῖ ἰδοῦσα, τῷδε πιστεύω λόγῳ⁴³⁸ (*per aver visto chiari segnali, credo in quel che dico*, vv. 885-886). La serie di espressioni verbali adoperate è riconducibile interamente al campo semantico dell'ἰδεῖν (ἰδοῦσα, vv. 886, 887, 897; βλέψασα, v. 888; κατειδόμεν, v. 892; ὀρῶ, vv. 894, 900; περισκοπῶ, v. 897; ἐδερχόμεν, v. 899; εἶδον, v. 902; ὄμμα, v. 903; ὀρᾶν, v. 904), che riafferma potentemente il concetto di conoscenza basata sulla diretta visione dei fatti attraverso la percezione fisiologica.

Eppure, nonostante veritiera e basata su prove concrete e visibili, la notizia viene respinta per via dell'abile e dettagliato discorso del Pedagogo, figura antitetica al ruolo di Crisotemi. Anche il vecchio, infatti, afferma e giura di aver visto gli eventi di cui è testimone, benché non ne fornisca delle prove certe immediate: realtà e finzione si mescolano al punto che è difficile per Elettra discernere il vero. Se in precedenza senza alcuna prova aveva creduto ad un discorso riportato, quello sul sogno, che neppure il personaggio narrante conosceva se non in minima parte, in questa situazione il potere del *mythos* del Pedagogo, menzognero ma fededegno, la porta a rifiutare la verità, per quanto dimostrabile con prove certe. È la potenza del discorso: il *mythos*, del quale colpisce la ricchezza di particolari, esercita un effetto persuasivo su Elettra, le cui parole, a sua volta, arrivano persino a far rinnegare alla sorella ciò che ha visto: πῶς δ' οὐκ ἐγὼ κάτοιδ' ἄ γ' εἶδον ἐμφανῶς; (*come non dovrei sapere quello che ho veduto chiaramente?* v. 923). Anche se Crisotemi utilizza il verbo καθοράω per indicare una conoscenza piena – lo stesso elemento verbale che aveva

⁴³⁸ Sono chiaramente figure retoriche che sottolineano l'influenza della sofistica. Da rilevare, inoltre, l'uso del verbo πιστεύω, ancora riconducibile al campo dell'esperienza visiva.

impiegato nel racconto onirico per indicare invece una mancanza di certezza – arriva in maniera del tutto semplicistica a credere che la sua visione non sia stata che un'apparenza inconsistente. Di fronte al racconto che Elettra ha sentito da τοῦ πλησίον παρόντος, ἡνίκ' ὦλλυτο (*da un uomo che stava accanto ad Oreste nei giorni in cui morì*, v. 927)⁴³⁹, anche Crisotemi risulta infine persuasa.

È in questa occasione che l'eroina matura da sola la decisione di compiere la vendetta su Egisto (non si fa menzione di Clitemnestra) e tenta, invano, di convincere Crisotemi, con il pretesto che il tiranno non darà pace alle due giovani: οὐ γὰρ ὦδ' ἄβουλός ἐστ' ἀνὴρ | Αἴγισθος ὥστε σὸν ποτ' ἢ κάμὸν γένος | βλαστεῖν ἑᾶσαι, *πημονὴν αὐτῷ σαφῆ* (*infatti, Egisto non è così stolto da lasciar germogliare una stirpe mia⁴⁴⁰ e tua, una sicura rovina per lui*, vv. 964-966). È, infatti, obiettivo di Egisto non lasciare eredi diretti di Agamennone ed impedire che dall'albero genealogico possano germogliare possibili pretendenti al trono, come specifica la presenza del verbo βλαστάνω, ricorrente anche nell'onirofania con una sfumatura semantica legata al mondo della natura e della politica.

Incitandola a reagire alle misure dell'usurpatore e con la proposta accattivante di ricevere i virili onori di gloria e fama anche da parte della città⁴⁴¹, Elettra propone a Crisotemi, senza senza alcun successo, l'uccisione del tiranno, ma la sorella oppone un rifiuto categorico e si allontana sdegnata (ἄπειμι τοίνυν· οὔτε γὰρ σύ τ' ἄμ' ἔπη | τολμᾷς ἐπαινεῖν οὔτ' ἐγὼ τοὺς σοὺς τρόπους; *me ne vado dunque, infatti non puoi approvare le mie parole né io i tuoi comportamenti*, vv. 1050-1051), uscendo di scena, mentre Elettra fa il suo ingresso nella dimensione degli *erga* (vv. 938-1057)⁴⁴².

⁴³⁹ L'enunciato costituisce una chiara ripresa del racconto onirico di Crisotemi, il cui *logos* giunge da un uomo che si trova lì presente quando Clitemnestra esorcizza il suo sogno; Elettra invece ascolta il *mythos* da un uomo che dichiara di essere accanto ad Oreste al momento della sua morte. Il *mythos* tuttavia è menzognero rispetto alla veridicità del *logos* ed è sintomo di un capovolgimento dell'ordine della natura.

⁴⁴⁰ La negazione di una discendenza all'eroina da parte di Egisto appare anche in Eur., *El*, 22-24.

⁴⁴¹ Questo riferimento conferma ancora il carattere politico dell'azione e della tragedia.

⁴⁴² Kells 1973, p. 178.

I.8 Secondo Stasimo (vv. 1058-1097)

Il contrasto tra le due sorelle offre il motivo di questa ode, formata da due strofe e due antistrofe. La prima serie di versi, sempre apparsa problematica per la sua interpretazione, si apre con l'esempio di pietà filiale offerto dagli uccelli⁴⁴³, esempio che dovrebbe essere seguito e rispettato dai figli (vv. 1058-1062):

τί τοὺς ἄνοθεν φρονιμωτάτους οἶω-
νοὺς ἐσορώμενοι τροφᾶς
κηδομένους ἀφ' ὧν τε βλά- 1060
στωσιν ἀφ' ὧν τ' ὄνασιν εὖ-
ρωσι, τὰδ' οὐκ ἐπ' ἴσας τελοῦμεν;

(Perché, vedendo i più saggi uccelli nel cielo che si preoccupano del nutrimento di coloro da cui nacquero e da cui ricevettero vantaggio, non dovremmo anche noi giungere alle stesse cose?)

Il complesso passaggio si caratterizza per l'impiego del verbo εἰσοράω seguito dall'accusativo φρονιμωτάτους οἰωνούς τοὺς ἄνοθεν. Lo scoliasta precisa che l'esempio citato dal coro è quello delle cicogne che, note nel mondo antico come esempio di devozione filiale⁴⁴⁴, sono velatamente paragonate ad Elettra per il suo attaccamento al padre⁴⁴⁵. Tuttavia, se si considera che nel Primo Stasimo il coro assume il ruolo di μάντις μὴ παράφρων (vv. 474 ss.) ispirata dal sogno, del quale ne afferma il compimento, è possibile conferire anche al secondo canto corale una sfumatura profetica che richiama l'evento onirico. Il sostantivo οἰωνός, in effetti, non si riferisce solo agli uccelli ma anche agli auspici che si traevano dal loro volo e ben si combina con il verbo di percezione εἰσοράω, già impiegato nella visione onirica. Rafforza questa ipotesi la presenza dell'aggettivo φρόνιμος, che si lega alla sfera del

⁴⁴³ L'immagine continua la presentazione di un rovesciamento dell'ordine naturale delle cose: l'amore verso i figli, che nasce di riflesso da quello verso i genitori, è presente nel mondo animale ma è capovolto nel mondo che circonda Elettra. Cfr. anche Segal 1966, p. 498.

⁴⁴⁴ λέγονται δὲ οἱ πελαργοὶ γεγηρακότας τοῦς γονεῖς βαστάζειν τοῖς πτεροῖς ἐξ ὅτου πτεροφυήσωσιν (si dice che le cicogne tenessero tra le ali i genitori invecchiati e da questo cresceranno le piume): Sch. in Soph., El., 1058. Ar., Av., 1353-1357; Plat., Alc., I, 135.

⁴⁴⁵ Kamerbeek 1967, p. 142.

presagio ed allude in particolare alla padronanza di sé⁴⁴⁶ e alla capacità ermeneutica propria dell'indovino, della quale anche il coro già in precedenza appare dotato. La definizione viene citata in effetti in LSJ come esempio di prodigio fornito dalla lettura del volo degli uccelli, per quanto Kamerbeek ne rifiuti completamente il senso⁴⁴⁷.

A fornire un'allusione ulteriore al presagio è l'avverbio ἄνοθεν, sinonimo di ἄνω che ricorre nel designare la sommità dello scettro da cui affiora il nuovo germoglio degli Atridi⁴⁴⁸ (ἐκ δὲ τοῦδ' ἄνω| βλαστεῖν βρύοντα θαλλόν). A questo allude inoltre il verbo βλαστάνω, che, simbolo onirico della rigenerazione procedente dal mondo dei morti a quello dei vivi⁴⁴⁹, ricorre per ben tre volte anche in questo canto lirico, lasciando emergere nei primi versi della strofe la necessità di rispettare i propri genitori ed un velato suggerimento della corifea alla vendetta⁴⁵⁰, simboleggiata dal concetto di τροφή (v. 1059), con cui la figlia deve nutrire il padre defunto⁴⁵¹.

Il motivo del τροφεῖν compare come tema rilevante nel tratteggiare la relazione distorta tra il personaggio di Clitemnestra e quello di Oreste già nel sogno descritto nelle *Coefore* (Cho., 531: αὐτὴ προσέσχε μαστὸν ἐν τῶνείρατι: *lei stessa gli offriva il petto nel sogno*), nel momento in cui il giovane eroe ne scioglie l'interpretazione (Cho., 548: δεῖ τοί νυν, ὥς τοῦνειρον ἐννέπει τόδε| θανεῖν βιαίως: *bisogna che lei che lo nutrì muoia di morte violenta*) e in occasione del suo compimento (Aesch., Cho., 908: ΚΛ. ἐγὼ σ' ἔθρεψα, *io ti nutrii*; Cho., 928: οἱ γὰρ, τεκοῦσα τόνδ' ὄφιν ἐθρεψάμην, *ahimé, io ho partorito questa serpe*). Nell'*Elettra* il tema sembra implicare la morte di colei che ha alimentato i figli⁴⁵² o di colei che, moralmente non-madre, intrattiene tuttavia una relazione biologica con loro. L'uso del verbo τελοῦμεν, che determina una preparazione degli eventi in vista del loro compimento, ne afferma il significato:

⁴⁴⁶ In contrapposizione alla follia che caratterizza l'ispirazione profetica della Pizia espressa attraverso il verbo μαίνομαι.

⁴⁴⁷ LSJ e GI, s.v. φρόνιμος; Cfr. anche Kamerbeek 1967, p. 142.

⁴⁴⁸ LSJ, s.v. ἄνοθεν; cfr. Finglass 2007, p. 428. L'avverbio ricorre inoltre in altri due contesti che riguardano la descrizione del corpo di Oreste prima ricoperto dalla polvere dello stadio di Delfi (v. 714) e poi nel riferimento, che a questo si contrappone, che lo descrive ancora in vita, sulla terra (v. 1167).

⁴⁴⁹ *The verb is especially prominent. The triple recurrence of this word at such a point underlines the tragic reversal of life and death in the play*: Segal 1966, p. 488.

⁴⁵⁰ Predetta anche dalle due profezie, oracolare e onirica.

⁴⁵¹ Sulla necessità di onorare i morti vedi vv. 236-238: (El.) ἐν τινι τοῦτ' ἐβλαστ' ἀνθρώπων; (*e quale misura c'è nel male? come può essere giusto, dimmi, non darsi cura dei morti?*) in quale essere umano è germogliata questa legge?

⁴⁵² Segal 1966, p. 488.

nell'accezione specifica di maturazione biologica di piante, uomini o animali⁴⁵³, il termine emerge anche a conclusione del dramma a rappresentare la sconfitta e la morte di Egisto (v. 1510), con il conseguente florido sviluppo dell'albero degli Atridi.

L'avverbio ἄνοθεν, pertanto, funge da elemento di contrastante connessione tra mondo celeste e vitale e quello sotterraneo e ctonio descritto nell'antistrofe (ὤ χθονία βροτοῖσι φά|-μα, κατὰ μοι βοάσον οἱ|-κτράν ὅπα: *o ctonia fama per i mortali, fai risuonare nel mondo sotterraneo una voce di lamento*, vv. 1066-1068), richiamando in un ordine invertito il ciclo di rinascita espresso dalla narrazione onirica e possibile per mezzo della vendetta.

Il riferimento a Zeus e Themis come divinità che presiedono entrambe all'ordine, in connessione con la pietà filiale, si rivela allora, secondo Errandonea, una spinta del coro affinché gli Atridi vivi, quindi Elettra – giacché Crisotemi ha rifiutato la cooperazione – portino avanti la vendetta concretizzandola e non lasciandola a mere parole⁴⁵⁴ e ad un puro *logos*. L'invocazione si rivolge in effetti alla χθονία φάμα perché rechi ad Agamennone il messaggio del valore della figlia che: σαλεύει Ἥλέκτρα, τὸν αἰὲ πατρός| δειλαία στεναχούς', ὅπως| ἂ πάνδυρτος ἀηδών, [...]| μὴ βλέπειν ἐτοί|-μα, διδύμαν ἐλοῦσ' ἐρι-|νὺν τίς ἂν εὐπατρις ὧδε βλάστοι; (*ondeggia Elettra, gemendo sempre l'infelice, come il flebile usignolo [...] decisa a non vedere più la luce del sole, quando alla duplice erinni abbia inflitto la morte. Qual germoglio potrebbe nascere da nobile stirpe?* vv. 1074-1081).

Il ricorso ad una metafora marina per riprodurre lo stato emotivo dell'eroina, permette di accostare Elettra al fratello, le cui imprese vengono narrate dal Pedagogo nello stesso stile. All'eroe riconduce inoltre l'uso dell'aggettivo εὐπατρις, con il quale il giovane viene definito nella Parodo (v. 162) e che induce ad un'identificazione tra le due figure per la quale la protagonista assume i panni della vendicatrice. A questa finalità sembra rinviare, inoltre, l'associazione dell'aggettivo διδύμαν con il sostantivo ἐρινύν. Designando la "duplice Erinni" con riferimento ai due tiranni, la presenza del qualificativo δίδυμος è anche epiteto dell'Apollo venerato a Didima (nota città fondata su un culto oracolare). Il sintagma, perciò, suggerisce un nesso con le Erinni e una velata ispirazione delfica alla base degli atti di Elettra, della quale il coro celebra la

⁴⁵³ Segal 1966, p. 530.

⁴⁵⁴ Errandonea 1970, pp. 166 ss.

fama di figlia saggia⁴⁵⁵ e insieme valorosa (δύο φέρειν ἐνὶ λόγῳ, | σοφά τ' ἄριστα τε παῖς κεκλήσθαι, vv. 1088-1089).

L'augurio del coro perché l'eroina possa vivere con forza e ricchezza al di sopra dei nemici (καθύπερθεν χερὶ πλούτῳ τε τῶν ἐχθρῶν⁴⁵⁶, v. 1091), nell'ultima antistrofe, infine, risulta non solo antitetico alla richiesta di Clitemnestra nella sua preghiera a Febo Prostaterio (vv. 646-647), ma si collega all'appello che Oreste rivolge nel Prologo agli dei patri per garantire il suo proposito di vendetta contro gli assassini⁴⁵⁷ (v. 72). L'intero canto corale fa dunque pensare ad un'incitazione da parte delle donne di Micene alla prosecuzione del progetto punitivo che, in mancanza di Oreste, affidano ora nelle mani di Elettra, nella quale ripongono la loro più assoluta fiducia. Lo stasimo si chiude infatti con l'uso di ἔβλαστε (ἃ δὲ μέγιστ' ἔβλα-|στε νόμιμα, τῶνδε φερομένην| ἄριστα τᾷ Ζηνὸς εὐσεβείᾳ: *nelle leggi che grandissime germogliarono, lei porta le migliori tra queste per la devozione a Zeus*, vv. 1096-1097) che ribadisce il fiorire delle leggi e rinvia alla dicotomia implicata da questo verbo nella prima strofe (v. 1060). Tuttavia, il lessema definisce anche l'essenza tragica della situazione di Elettra, tutta proiettata a sacrificare la sua esistenza per privilegiare il codice di leggi non scritto (καὶ τί μέτρον κακότατος ἔφν; φέρε, | πῶς ἐπὶ τοῖς φθιμένοις ἀμελεῖν καλόν;| ἐν τίνι τοῦτ' ἔβλαστ' ἀνθρώπων; *quale misura c'è nel male? Come non può essere giusto non darsi cura dei morti? In quale essere umano è mai germogliata questa legge?* vv. 236-238) e che si conclude con la sentenza che ἐν οὖν τοιούτοις οὔτε σωφρονεῖν, φίλοι, | οὔτ' εὐσεβεῖν πάρεστιν *in una simile condizione non è possibile conservare né saggezza né pietà* (vv. 307-308)⁴⁵⁸. L'uso di ἔβλαστε mette dunque in relazione i due passi sia dal punto di vista tematico sia da quello lessicale, benché ora Elettra sia entrata nel piano dell'azione, senza fermarsi a mere parole.

⁴⁵⁵ L'uso dell'aggettivo σοφός, con cui viene definita la protagonista, sembra sottintendere il concetto eracliteo ripreso da Sofocle, secondo il quale questa virtù è necessaria nel comprendere gli enigmi del dio. Elettra viene dunque definita saggia dal coro quando entra nella dimensione apollinea. Cfr. § I.2.

⁴⁵⁶ Per il passo corrotto, il testo si attiene all'edizione oxoniense Lloyd-Jones 1996.

⁴⁵⁷ Nel passo Oreste parla di ἀρχέπλουτον, delle ricchezze avite, emblema del potere.

⁴⁵⁸ Segal 1966, pp. 490 ss.

I.9 Quarto Episodio (vv. 1098-1383)

Se nel Secondo Stasimo Elettra è ostinata a morire nella prospettiva di far trionfare la giustizia (v. 1079), il Quarto Episodio porta sulla scena la prova della falsa morte di Oreste. In veste di messaggero, il giovane giunge a palazzo insieme a Pilade⁴⁵⁹ ad annunciare la duplice presenza, definita significativamente con l'aggettivo κοινόπου, "dal comune piede" (v. 1104). Il termine, tuttavia, allude anche alla funzione presenziale dell'urna cineraria metallica (τύπωμα χαλκόπλευρον, v. 54) che alcuni attendenti recano in mano e che svolgerà le funzioni di un terzo attore e, allo stesso tempo, evoca potentemente l'inesorabile passo delle Erinni, in precedenza qualificate con l'attributo χαλκόπους (v. 491).

La scena iniziale è giocata tutta sull'ironia e l'ambiguità, dato che fratello e sorella si incontrano senza riconoscersi: nascosto dietro una falsa apparenza, Oreste si rivolge ad Elettra come ad una serva, poiché ne ignora l'identità, imponendole di recare una notizia ad Egisto da parte di Strofio⁴⁶⁰ (v. 1106) e della cui falsità naturalmente il pubblico è consapevole. Nel dialogo tra l'eroina e l'irriconscibile fratello (Ηλ. φήμην φέροντες έμφανή τεκμήρια; *(venite) portando la prova manifesta della voce che abbiamo sentita?*, v. 1109. Ορ. ούκ οἶδα τήν σήν κληδόνα: *non so la notizia*, v. 1110), i termini φήμη e κληδών, dal significato ambivalente, si situano nella dimensione profetica, giacché, se il primo designa un discorso suggerito dagli dei⁴⁶¹, il secondo possiede anche l'accezione di "presagio⁴⁶²", facendo pensare al messaggio divino veicolato dal sogno. Di questo, Oreste, a differenza delle *Coefore*, non ha alcuna conoscenza, così come ignora l'interpretazione fornita dalle donne di Micene (il τέρας con cui il coro designa il sogno al v. 497), ma si tratta di un fatto che il pubblico può

⁴⁵⁹ In Aesch., *Cho.*, 659-660, i due personaggi si presentano alla reggia recando delle notizie sul far della notte, definita con la metafora di un carro: ὥς καὶ νυκτὸς ἄρμ'έπειγεται|σκοτεινόν (*sta arrivando il tenebroso carro della notte*), similmente alla scena che descrive l'avvenuto decesso dell'eroe, ma all'ambientazione notturna della prima si contrappone l'inizio del giorno descritto nel Prologo della nostra tragedia che pone la vendetta nel segno di Apollo.

⁴⁶⁰ Il Pedagogo si presenta come messaggero da parte di Fanoteo, mentre Oreste finge di giungere da parte di un altro mittente, Strofio (il cui significato è legato alla radice del verbo στροφέω = volgere), rivale e nipote del focese. Di fatto Oreste volge la situazione all'azione, con l'aiuto di Pilade, personaggio che, sebbene muto, risulta una figura di pura azione (Segal 1981, p. 285). La provenienza delle notizie da due fonti indipendenti contribuisce a rendere la scena più credibile: March 2001, p. 206.

⁴⁶¹ LSJ, s.v. φήμη: *utterance prompted by the gods. Rumor.*

⁴⁶² LSJ, s.v. κληδών.

comprendere. Infatti, nel dialogo con Elettra l'ambiguità di significato viene enfatizzata mediante l'uso dell'aggettivo *σμικρὰ*⁴⁶³ (φέροντες αὐτοῦ *σμικρὰ* λείψαν' ἐν βραχεῖ| τεύχει θανόντος, ὥς ὁρᾷ: *portando in questa piccola urna i miseri resti di lui*, vv. 1113-1114), che riconduce agli *smikroi logoi* con cui Elettra aveva definito il racconto onirico prima di ascoltarne il contenuto. Se questo indica dei *logoi* in grado di produrre un forte effetto emozionale sui personaggi, la stessa funzione è individuabile anche in questa scena con l'urna (ὥς μ' ὑπέρχεται φόβος: *che angoscia mi assale!* – afferma Elettra al v. 1112). Per di più il piccolo contenitore non è altro che la rappresentazione del *σμικροτάτῳ σώματι* (si è volutamente lasciato il caso dativo perché nell'opera l'oggetto è uno strumento) citato nell'*Encomio di Elena*, che allude al corpo quasi impercettibile, ma dalla grande potenza, di cui è rivestita la parola. L'oggetto portato sulla scena è visivamente *πρόχειρον a portata di mano* (v. 1116), una presenza concreta nel dramma⁴⁶⁴, simile ad un “terzo attore⁴⁶⁵”, che diviene il fulcro dell'azione, poiché domina la scena fino ai minuti finali del dialogo con Elettra. Esso costituisce anche l'emblema della funzione ambigua del linguaggio, poiché è il simbolo del potere del *logos* ed è la prova che una finzione può arrivare a rappresentare un fatto concreto⁴⁶⁶ con il fine di restaurare la verità (in maniera analoga all'oracolo). L'urna è la dimostrazione di un fatto privo di realtà, per il quale l'eroina dà libero sfogo ai suoi lamenti, al *logos*: lo *σμικρὸς ὄγκος ἐν σμικρῷ κύτει*: *il piccolo cumulo in una piccola coppa* (v. 1142), non è altro che *σποδὸν τε καὶ σκιὰν ἄνωφελῇ*: *cenere e ombra vana* (v. 1159), a testimoniare la velata presenza di un fratello, il cui abbraccio l'eroina pensa di non poter più ricevere.

A richiamare il sogno è il sostantivo *σκιά*, che, designando qualcosa di inconsistente e vano, non è solo un'allusione al defunto, ma riproduce anche la natura tipica delle visioni notturne⁴⁶⁷, di cui Oreste appare la personificazione concreta. L'eroe si presenta infatti come la manifestazione dell'ombra generata dal pollone

⁴⁶³ Le occorrenze dell'aggettivo nel testo si trovano ai vv. 414, 415, 450 (in riferimento al sogno e alla narrazione), 1113, 1142 (in riferimento all'urna e al corpo di Oreste).

⁴⁶⁴ Elettra si esprime con l'impiego del verbo legato al campo semantico del vedere: *δέρκομαι* (v. 1116).

⁴⁶⁵ Woodard 1966, p. 138.

⁴⁶⁶ *The urn is appropriate emblem for the ambiguous function of the language in the play, itself a work of the art whose fiction contains truth and reveals truth. An elaborately shaped work of plastic art, the urn has false contents, but through its falsehood restores truth*: Segal 1981, p. 287.

⁴⁶⁷ Brillante 1991, p. 19.

rigoglioso che copre tutta la terra di Micene. L'evento onirico arriva così a prendere forma reale con l'urna, benché il fratello non sia ancora riconoscibile dalla protagonista, concentrata sull'oggetto che lo sostituisce (ἀντὶ φιλότατης| μορφῆς: *in cambio della tua carissima forma*, v. 1159), che richiede la difficoltosa distinzione tra realtà e supposizione e tra verità e falsa evidenza⁴⁶⁸. Il recipiente cinerario è effettivamente detto, con sottile ironia tragica, τὴν μεδὲν ἐς τὸ μηδὲν (*nulla nel nulla*, v. 1166) e realmente sappiamo che non contiene nulla, ma Elettra ha l'erronea convinzione che in esso siano riposte le ceneri di Oreste. Questa "realtà" la distoglie momentaneamente dal proposito di uccidere Egisto (annunciato nel Secondo Stasimo), così come il coro aveva auspicato, e la spinge ad un irrefrenabile e commovente lamento per il fratello, in una scena di intenso *pathos* grazie al quale il giovane comprende di avere dinanzi a sé l'immagine della sorella: ἤ σὸν τὸ κλεινὸν εἶδος Ἥλέκτρας τόδε; *è dunque la nobile figura di Elettra quella che vedo?* (v. 1177). Il ricorso alla parola εἶδος da parte di Oreste, con cui si indica ciò che è visibile, ossia una rappresentazione mentale derivante dalla visione, mostra che anch'egli è vittima di una falsa opinione, credendo inizialmente di trovare davanti a sé, per il suo aspetto trascurato, una serva del palazzo e non la nobile Elettra. Tutta la scena dell'*anagnorisis* (vv. 1174-1229) è densa di verbi riconducibili alla sfera semantica del vedere e alla conoscenza: ἐπισκοπῶν (v. 1184), ἤδη (v. 1185), ὁρῶν (v. 1187), ὁρᾷς (v. 1188), βλέπειν (v. 1189), ὁρῶν (v. 1199), ἴσθι (v. 1200) che producono un effetto emozionale anche nel fratello⁴⁶⁹. Eppure è solo un attimo di debolezza dalla quale egli si riprende immediatamente per convincere la sorella a posare l'urna, segno tangibile della propria morte, e a prestare ascolto alle sue parole (πείθου λέγοντι κούκ ἁμαρτήσῃ ποτέ: *presta ascolto alle mie parole e non sbaglierai*, v. 1207): questa volta il *logos* maschile, concretizzatosi anteriormente in falsità, è capovolto a rappresentare la vera realtà: Oreste spiega chi è, girando intorno a cosa non è l'urna (ἀλλ' οὐκ Ὀρέστου, πλὴν λόγῳ γ' ἤσκημένον: *ma non è di Oreste se non per un discorso fittizio*, v. 1217) e mostrando la prova della sua identità (v. 1222).

⁴⁶⁸ Woodard 1966, p. 138. L'urna è mediatrice tra realtà e apparenza, si accorda al *logos* che accompagna, ma sottolinea l'ambiguità della relazione tra significante e significato: cfr. Segal 1981, p. 288.

⁴⁶⁹ Risulta dominante, pertanto, ancora l'idea gorgiana secondo cui la vista influenza lo stato emotivo degli esseri umani.

La scena del riconoscimento, nella quale Elettra passa da uno stato di disperazione ad uno di euforia, è contrassegnata dall'esclamazione ὦ φίλτατον φῶς (v. 1224), rivolta alla *luce carissima* ed espressione del compimento di quell'ἐλθόντος ἐς φῶς (v. 419) sognato da Clitemnestra e tanto angosciante da essere rivelato al chiarore del sole. È evidente pertanto che l'atmosfera di luce contraddistingue tutto il dramma fin dai suoi inizi, fin dall'arrivo degli eroi ad Argo (vv. 17-19) e viene invocata nell'*incipit* (v. 86) con cui l'eroina apre la sua monodia, nel desiderio di una rinascita, dopo interminabili notti insonni.

La tangibile presenza di Oreste, resa con una serie di percezioni sensoriali visive, auditive e tattili⁴⁷⁰ viene ora mostrata ai concittadini (ὦ φίλταται γυναῖκες, ὦ πολίτιδες, | ὁρατ'Ὀρέστην τόνδε, μηχαναῖσι μὲν| θανόντα, νῦν δὲ μηχαναῖς σεσωμένον: *o donne carissime, o concittadine, ecco Oreste, guardatelo: morto per inganno, e ora qui, sano e salvo, per quell'inganno!* vv. 1227-1229), a sottolineare la funzione politica assunta dal giovane eroe. Infatti, se il sentimento di gioia distoglie Elettra dall'idea della vendetta, questa idea ritorna invece ad essere l'obiettivo principale per il fratello, che comporta un riequilibrio dei ruoli. Le parole lasciano il passo all'esecuzione implacabile, al καιρός (οὐ μή'στι καιρὸς μὴ μακρὰν βούλου λέγειν: *rinuncia a parlare troppo quando non è il momento*, v. 1259) che dalla mano delle donne scivola a quella degli uomini, sotto l'egida degli dei ctoni e di Apollo (τότ'εἶδες, ὅτε θεοί μ'έπώτρυναν μολεῖν: *mi hai visto quando gli dei mi hanno sospinto a tornare*, v. 1264), come riconosce anche Elettra⁴⁷¹ (εἴ σε θεὸς ἐπόρισεν⁴⁷²| ἀμέτερα πρὸς μέλαθρα' δαιμόνιον| αὐτὸ τίθημ'ἐγώ: *se è stato un dio a inviarti nella nostra casa, riconosco in questo la volontà dei numi*, vv. 1266-1270). Per l'eroina il compimento dei fatti è stato stabilito (τίθημι) da un dio, che ha permesso la ricomparsa di Oreste (χρόνῳ μακρῷ ἐπαξιώσας ὧδέ μοι φανῆναι, vv. 1274-1275), simile ad una figura di sogno, come suggerisce l'uso del verbo φαίνω, che smentisce ciò che lei stessa aveva affermato nella Parodo (ἀεὶ μὲν γὰρ ποθεῖ, ποθὼν δ'οὐκ ἄξιοι

⁴⁷⁰ Nella lettura di questo passo da parte di Seaford 1994, p. 377, si ritiene che le immagini sensoriali costituiscano una evocazione dei rituali di iniziazione mistica, nei quali Oreste è considerato come un dio, la cui morte e rinascita portano alla salvezza, e che è una luce per gli iniziati.

⁴⁷¹ Jebb 1967, p. 160.

⁴⁷² Si noti l'uso del periodo ipotetico della realtà, con εἴ e indicativo nella protasi ed indicativo presente nell'apodosi.

φανῆναι (quale messaggio mi giunge da lui che non sia ingannevole? Sempre desidera tornare ma non si degna di apparire, vv. 171-172).

Ora con volto raggianti (φαιδρῶ προσώπῳ⁴⁷³, v. 1297), Elettra entra nel mondo maschile degli *erga*, conformandosi al volere del dio (ὑπηρετοίην τῷ παρόντι δαίμονι: *servirei il destino che è al nostro fianco*, v. 1306), di cui constata la terribile potenza, che, profetizzata dal sogno con il ritorno di Agamennone, ora si è fatta concreta: εἵργασαι δέ μ' ἄσκοπα | ὥστ' εἰ πατήρ μοι ζῶν ἵκοιτο, μηκέτ' ἂν | τέρας νομίζειν αὐτό, πιστεύειν δ' ὄρᾱν (ad Oreste: *hai fatto cose così prodigiose che, se il padre tornasse vivo, non lo crederei più un miracolo, ma darei fiducia ai miei occhi*, vv. 1315-1317).

L'associazione tra i termini ἄσκοπα e τέρας con l'enunciato πιστεύειν δ' ὄρᾱν⁴⁷⁴ lascia intuire in questa battuta un monito sofocleo al rinnovamento della fiducia nei confronti degli dei e soprattutto di Apollo, garante dell'infallibilità degli oracoli e dei sogni da lui inviati.

Se si considera il contesto nel quale con probabilità questa tragedia è stata composta e si accetta la proposta di Gil Fernández di datarla al 410 a.C. circa, è possibile scorgere una difesa nei confronti della religiosità tradizionale, dalla quale gli Ateniesi si erano progressivamente allontanati a causa del clima di sfiducia provocato dalla guerra del Peloponneso⁴⁷⁵ e dell'influsso della sofistica. Solo dopo la disfatta della spedizione contro Siracusa del 414 a.C., si percepisce un lento processo di riavvicinamento al culto degli dei ed è probabilmente in questo momento che viene scritta l'opera dell'*Elettra*⁴⁷⁶, una probabile risposta all'*Elettra* di Euripide⁴⁷⁷, che i critici ritengono anteriore all'opera sofoclea.

⁴⁷³ La gioia di Elettra è rappresentata dalla luminosità, che richiama Apollo anche al v. 1310: γέλῳ τούμῳ φαιδρὸν κάρα (*il mio volto illuminato dal sorriso*).

⁴⁷⁴ La terminologia è costituita da parole riconducibili tutte al campo semantico della vista, poiché se ἄσκοπος è il negativo di σκοπέω, τέρας indica il simbolo inviato dagli dei (deriva dalla stessa radice del nome Tiresia, che era cieco, ma la cui capacità profetica gli era stata donata da Zeus), mentre πιστεύω è riconducibile all'esperienza visiva insieme ad ὁράω.

⁴⁷⁵ Durante gli anni della guerra Archidamica, in particolare, sembra che i contatti tra Atene e Delfi fossero quasi nulli: Giuliani 2001, pp. 124 ss.

⁴⁷⁶ Non vi sono delle notizie significative sul coinvolgimento di Delfi nelle fasi successive della guerra del Peloponneso, tuttavia, vi è un riferimento di Plutarco alla vigilia della spedizione ateniese in Sicilia, secondo cui la Pizia avrebbe raccomandato l'astensione dall'iniziativa, una notizia tarda che non viene menzionata però da Tucidide: Giuliani 2001, p. 137.

⁴⁷⁷ L'omonima tragedia euripidea lascia trasparire una chiara critica razionalista all'oracolo apollineo, mossa da un Oreste disilluso e dubbioso verso l'agire del dio ai vv. 971-973, 979-981, 1190-1192. La condanna finale del matricidio da parte dei Dioscuri, infine, pone in rilievo la responsabilità di Apollo colpevole di aver affidato all'eroe il compito di fare

L'incontenibile gioia dei due fratelli e i loro μακροὶ λόγοι (v. 1335), contrapposti alla natura divina degli σμικροὶ λόγοι, sono interrotti dal sopraggiungere del Pedagogo, che focalizza l'attenzione sui piani concreti da attuare. Non vi è motivo di pensare che il piano possa fallire (καλῶς τὰ κείνων πάντα, καὶ τὰ μὴ καλῶς: *tutto all'interno della casa va bene, anche ciò che non è bene*, v. 1345), dato che Oreste è considerato un uomo dell'Ade (εἷς τῶν ἐν Ἄιδου μάνθαν' ἐνθάδ' ὧν ἀνήρ: *sappi che per loro qui tu sei un uomo nell'Ade*, v. 1342), secondo quanto il sogno aveva profetizzato. Il precettore invece appare come σωτὴρ δόμων (*salvatore della casa*, v. 1354), un epiteto che, insieme all'espressione ὦ φίλτατον φῶς (v. 1354), lo colloca nella dimensione delfica, come illustrato anche dalla massima riferita ad Elettra: *quanto al racconto dei fatti intercorsi, molte notti e altrettanti giorni si avvicenderanno*⁴⁷⁸, *nel corso dei quali tutto, o Elettra ti sarà svelato con chiarezza* (vv. 1364-1366). È il καίρός, Clitemnestra si trova sola, senza uomini nella reggia, i grandi discorsi (v. 1372), non più necessari, lasciano il posto agli atti, la cui riuscita viene garantita dalla protezione degli dei patri situati davanti alle porte (tra i quali si identificano Hermes⁴⁷⁹ ed Apollo Prostaterio), invocati insieme ad Apollo Liceo. La preghiera a lui rivolta da Elettra prima del matricidio, simmetrica a quella fatta in precedenza dalla madre, lascia supporre che la divinità sia invocata anche con l'epiteto di *lycoctonio*, nella sua funzione di uccisore dei lupi selvaggi, simbolo della tirannide oppressiva e distruttiva delle leggi dell'ordine cosmico. A lui la protagonista chiede sostegno e giustizia di fronte all'empietà (δείξον ἀνθρώποισι τάπιτίμια| τῆς δυσσεβείας οἷα δωροῦνται θεοί, vv. 1382-1383), a conferma che il messaggio sofocleo è carico di religiosità e risulta strettamente connesso alla dimensione politica.

giustizia. Cfr. Giuliani 2001, pp. 164 ss.; Gil Fernández 2010, p. 17. I riferimenti euripidei che pongono il dio e gli oracoli in una luce negativa si trovano inoltre in Eur., *Andr.*, 1085-1165; *Suppl.*, 138; 832-836; *Or.*, 28-31; 163-165; 191; 285-287; 328-331; 417-420, 591-599; 954-956, anche se nel finale dell'opera riappare una fiducia nei confronti del divino.

⁴⁷⁸ Si badi che il tempo nell'*Elettra* presenta una struttura circolare, la stessa che caratterizza il sogno, poiché i personaggi sembrano intrappolati in una ripetizione complessiva di azioni (Segal 1981, pp. 262-263) che riprende il ciclo della natura. In dialettica relazione appare invece la concezione lineare di Oreste.

⁴⁷⁹ March 2001, p. 219.

I.10 Terzo Stasimo (vv. 1384-1397)

Conclusa la preghiera, per la prima volta in tutta la tragedia, Elettra entra nel palazzo seguendo i tre uomini, mentre il coro resta solo sulla scena ad intonare un brevissimo Stasimo, formato da una strofe e un'antistrofe. Il canto presagisce il successo dell'impresa con la figura di Ares, impersonata da Oreste e Pilade, e delle Erinni, che con il loro passo (βεβᾶσιν ἄφυκτοι κύνες: *sono penetrate le cagne implacabili*, vv. 1386-1388), confermano la correttezza dell'esegesi onirica esposta nel Primo Stasimo (vv. 472-503): ὥστ'οὐ μακρὰν ἔτ'ἀμμενεῖ| τούμὸν φρενῶν ὄνειρον αἰωρούμενον: *non a lungo ancora rimarrà sospeso il sogno della mia mente* (vv. 1389-1390). Il sogno dalla consistenza leggera, che già aveva ispirato conforto, ora si realizza pesantemente abbattendosi sugli assassini, poiché Ἑρμῆς σφ'ἄγει δόλον σκότῳ| κρύψας πρὸς αὐτὸ τέρμα, κούκέτ'ἀμμένει (*Ermes*⁴⁸⁰, *che nell'oscurità nasconde l'insidia, lo conduce dritto alla meta e più non indugia*, vv. 1396-1397).

I.11 Esodo (vv. 1398-1510)

Incentrato sul compimento della vendetta, l'episodio finale si articola in due momenti, segnati rispettivamente dall'uccisione di Clitemnestra e da quella di Egisto. Poiché l'operato degli uomini (τελοῦσι τοῦργον, v. 1399) non risulta visibile ed è posto in secondo piano, centrale è il ruolo di Elettra, la quale assume la funzione di ἐξάγγελος⁴⁸¹ a narrare e commentare al pubblico e al coro – con il quale inizia uno scambio di battute – ciò che si svolge dietro le quinte. Momento chiave del matricidio è la preparazione dell'urna – ma non la stessa che contiene le ceneri di Oreste, mai portata dentro la casa – con cui la regina si appresta a celebrare le esequie del figlio. L'oggetto ne annuncia ironicamente e simbolicamente la morte imminente, contrassegnata da un urlo che, se negli spettatori rievoca il sogno eschileo⁴⁸², provoca

⁴⁸⁰ Hermes è il dio doppio per eccellenza, nel dramma con l'appellativo di ctonio (come già in Eschilo), poiché conduce le anime verso il mondo dei morti, ma è anche il dio dell'inganno.

⁴⁸¹ Jebb 1967, p. 170.

⁴⁸² Soph., *El.*, 1406: βοᾷ τις ἔνδον. Questo momento rievoca il grido emesso durante la notte in cui Clitemnestra ebbe il terribile sogno in Aesch., *Cho.*, 34-35: ἄωρόνυκτον ἀμβόαμα| μυχόθεν ἔλακε περὶ φόβῳ...

nel coro un sussulto di terrore privo di pietà, con cui supporta l'azione degli assassini (τῶν δ' ἀπολλύντων⁴⁸³).

La donna riconosce suo figlio, ma, in una scena che non dà spazio all'esitazione, come avveniva nelle *Coefore*, subito viene colpita, mentre Elettra, da fuori, incita Oreste, affinché le infligga un secondo colpo decisivo. Ad accompagnare l'avvenimento è anche il commento delle donne, le quali ribadiscono la realizzazione della profezia onirica (τελοῦσι' ἀραί' ζῶσιν οἱ γὰρ ὑπαὶ κείμενοι, *le maledizioni si compiono: vivono quelli che giacciono sotterra*, vv. 1417-1418), rievocando la resurrezione del defunto, che si associa all'inganno raccomandato dall'oracolo, per il quale l'eroe si finge morto. Complementarietà e doppiezza sono espressi anche dal verbo τελέω, che illustra il compiersi dell'azione umana (v. 1399) e del volere divino sotto l'egida di Apollo⁴⁸⁴ (Ἀπόλλων εἰ καλῶς ἐθέσπισεν, v. 1425).

Compiuto il matricidio, la scena si focalizza sull'arrivo di Egisto, felice di sapere della morte del suo rivale (vv. 1430-1445), mentre Elettra, rendendosi complice del secondo delitto, usa con lui un *logos* velato e tendenzioso, in un dialogo denso di ambiguità e nella piena consapevolezza (ἔξοιδα) di quali sono gli avvenimenti del fato di cui parla l'usurpatore (συμφορᾶς, v. 1448). Se Egisto interpreta le affermazioni dell'eroina come un'allusione alla morte di Oreste, la protagonista ed il pubblico sanno invece che si tratta del suo ritorno:

- alla dichiarazione ἔνδον' φίλης γὰρ προξένου κατήνυσαν (*dentro hanno trovato un amabile ospite*: v. 1448), la giovane fa riferimento al piacevole ritrovamento del fratello, di fronte alla credenza del tiranno di scoprire il corpo del rivale.
- Infine, la battuta “*E questo è stato non solo annunciato a parole ma anche mostrato*” (οὐ λόγῳ μόνον, v. 1453), con cui ella allude al corpo di Clitemnestra, induce l'uomo ad entrare nel palazzo, dove va incontro alla sua morte.

Mentre le porte si spalancano per ordine del tiranno, Elettra si rivolge ironicamente ad Egisto in un *double entendre*: καὶ δὴ τελεῖται τάπ' ἐμου' τῷ γὰρ χρόνῳ| νοῦν ἔσχον, ὥστε συμφέρειν τοῖς κρείσσοσιν (*per parte mia l'ordine è già eseguito, col tempo ho acquistato tanta saggezza da vivere in accordo con i più potenti*: vv. 1464-1465). Il sapiente uso di

⁴⁸³ March 2001, p. 222, fa notare come nel pubblico probabilmente risuonava anche il nome di Apollo, come già in Aesch., *Ag.*, 1080-1082.

⁴⁸⁴ Elettra, sottolinea Errandonea, sarebbe a conoscenza del volere del dio, è pervenuta alla conoscenza. Cfr. Errandonea 1970, p. 172.

τελέω nella battuta indica il compimento dell'azione e il contributo dell'eroina nella vendetta, oltre che la sottomissione ai voleri e alla potenza del dio Apollo.

La visione che si presenta all'uomo, carica di ambiguità, è indicata con il sostantivo φάσμα (v. 1466), che semanticamente tocca vari livelli interpretativi: è il corpo velato⁴⁸⁵ della regina, ma è anche l'immagine che rappresenta l'arrivo di Agamennone nel sogno e che si duplica nella figura di Oreste e, infine, la sembianza dello stesso eroe redivivo che sta al suo fianco.

Tutta la scena è costruita con espressioni legate al senso del vedere, che preparano al raggiungimento progressivo della conoscenza: δέδορκα (v. 1466), χαλᾷτε πᾶν κάλυμ' ἀπ' ὀφθαλμῶν (Egisto ha metaforicamente un velo sugli occhi, poiché non percepisce la vera realtà, v. 1468), ὁρᾷν (v. 1471), σκόπει (v. 1474), λέυσσω (v. 1475). Quest'ultimo verbo, che indica una visione chiara e legata alla profezia, prepara l'interrogativo ironico che Oreste porge al suo rivale, giudicandolo incapace di profetizzare: καὶ μάντις ὦν ἄριστος ἐσφάλου πάλαι; (*ed essendo un indovino ottimo a lungo ti sei ingannato?* v. 1481). L'enunciato suggerisce, secondo Kells, che la figura dell'usurpatore possieda un'abilità speciale nella μαντική⁴⁸⁶, motivo per il quale Euripide nella sua *Elettra*⁴⁸⁷ sarebbe indotto a ritrarre Egisto nell'atto di sacrificare ed interpretare le viscere nel momento in cui sta per essere ucciso da Oreste. In questo senso andrebbe interpretata anche la battuta ἧ πᾶσ' ἀνάγκη τήνδε τὴν στέγην ἰδεῖν| τὰ τ' ὄντα καὶ μέλλοντα Πελοπιδῶν κακά; (*è dunque una legge assoluta che questa casa debba vedere i mali presenti e futuri dei Pelopidi?* vv. 1497-1498), che pone in rilievo la poca dimestichezza del tiranno nell'arte divinatoria, incapace di prevedere la morte sua e dei suoi eredi.

Sul riferimento alle vicende future cui egli accenna, infatti, Sommerstein ipotizza che si faccia allusione all'uccisione di Alete, figlio di Egisto e di Erigone, la cui morte sancisce la fine della discendenza maschile che il tiranno non è in grado di prevedere⁴⁸⁸. A confermare questa teoria sono le parole di Oreste la cui unica certezza è la fine della minaccia tirannica: τὰ γοῦν σ' ἐγὼ σοι μάντις εἰμὶ τῶνδ' ἄκρος (*i tuoi (mali), certamente, di questo sono un sicuro profeta:* v. 1499).

⁴⁸⁵ March 2001, p. 227. Si noti che il velo ricopre nella tragedia la stessa funzione dell'urna, serve per uno schema di capovolgimento dall'illusione alla verità: cfr. Woodard 1966, p. 142.

⁴⁸⁶ Kells 1973, p. 228.

⁴⁸⁷ Eur., *El.*, 826-827.

⁴⁸⁸ Sommerstein 1997, p. 214, n. 75.

La prerogativa divinatoria di Egisto si dimostra pertanto inefficace, come l'intento di Clitemnestra con il sogno, entrambi colpevoli per essersi macchiati di empietà⁴⁸⁹, a dimostrazione che un corretto atto ermeneutico è possibile solo con una piena fiducia nelle qualità della mantica, mai posta in discussione dai due giovani atridi.

Se del tiranno è propria la malvagità, la figura si distingue invece nella potenza del linguaggio. Perciò Elettra non permette ad Egisto di proferire l'ultima parola, di modo che la *peithò* dei suoi discorsi non risulti persuasiva e ritardi l'esecuzione della condanna. Per quanto l'uomo tenti di mettere in discussione la legittimità della giusta vendetta (*perché mi spingi nella reggia? Se quest'azione è giusta che bisogno c'è di compierla nell'ombra? Perché la tua mano non è pronta ad uccidere?* vv. 1493-1494), viene condotto all'interno dello spazio domestico dove sarà ucciso.

La riaffermazione dell'idea della giustizia e del ristabilimento dell'ordine che si compie nel rispetto della morale religiosa costituiscono gli elementi di chiusura del dramma (χρῆν [...] ὅστις πέρα πράσσειν γε τῶν νόμων θέλοι| κτείνειν' τὸ γὰρ πανοῦργον οὐκ ἂν ἦν πολὺ: *bisogna uccidere chiunque voglia trasgredire le leggi*, vv. 1505-1507), grazie ai quali avviene la liberazione della stirpe degli Atridi e di Elettra:

ὦ σπέρμ' Ἀτρέως, ὡς πολλὰ παθὼν
δί' ἐλευθερίας μόλις ἐξῆλθες
τῇ νῦν ὁρμῇ τελεωθέν (vv. 1508-1510)

(*Oh stirpe d'Atreo, dopo quanto soffrire hai conseguito con difficoltà la libertà con quest'ultimo assalto*).

Termine chiave di questi versi finali è σπέρμα (v. 1508), che usato al singolare e concordato con il participio τελεωθέν, indica l'avvenuto processo di sviluppo di piante, uomini e animali. Designa il seme che è maturato e che nel sogno, nascosto all'interno del focolare, porta al germogliare del pollone rigoglioso. Esso simboleggia pertanto Elettra e la sua evoluzione come matrice dello sviluppo dell'albero degli Atridi.

⁴⁸⁹ Egisto, che è qui raffigurato come un tiranno, un sovrano illegittimo, sarebbe comparabile alle figure di Creonte in *Antigone* e di Edipo in *Edipo Re*, i quali mettono in discussione gli oracoli facendo le loro interpretazioni, che però si rivelano tremendamente erranee. Nell'*Odissea*, il personaggio appare come una figura empia, che non presta ascolto agli ammonimenti degli dei e ai messaggi inviati da Zeus tramite Hermes e quindi colpevole: cfr. *Od.*, I, 35-43.

CAPITOLO II

II.1 Il sogno nell'*Edipo Re*: premesse

Considerata cronologicamente anteriore all'*Elettra*¹, la tragedia dell'*Edipo Re* viene inserita nel gruppo dell'ultima produzione sofoclea tra i drammi a noi pervenuti. Sulla sua epoca di composizione permangono in ogni caso molte incertezze, ma la maggior parte dei critici è portata a porre come *terminus post quem* il 430 a.C., cioè la data corrispondente alla prima epidemia di peste ad Atene. Non sembra infatti che, precedentemente al poeta, il mito di Edipo fosse collegato alla pestilenza di cui si fa riferimento nel dramma². L'opinione generale degli studiosi è concorde e propende a datare l'opera alla primavera del 425 a.C.³, ma recentemente ultime ipotesi arrivano a sostenere una datazione molto più bassa, intorno al 411 a.C.⁴, periodo in cui il problema della tirannide, argomento chiave della vicenda narrata, non era scomparso del tutto⁵.

L'autore tratta ancora una volta un mito molto conosciuto, quello sulla famiglia dei Labdacidi, in stretta relazione con l'oracolo di Delfi ed il dio Apollo. Il tema della divinazione non è però una novità introdotta da Sofocle, dal momento che già in

¹ Per quanto incerta, la datazione della tragedia viene attribuita al 410 a.C.: cfr. *supra*, § I.1.

² Nei miti su Edipo anteriori non si fa menzione della pestilenza: cfr. *Od.*, XI, 271-280; Pind., *Ol.*, 39-43; Aesch., *Sept.*, 778-785; né in quelli successivi: Eur., *Pho.*, 59. Cfr. anche Jouanna 2007, p. 42.

³ Così in Dain-Mazon 1965, p. 67, si propone una datazione vicina al 420 a.C., mentre Kamerbeek 1967, p. 29, propone il 425 a.C., che sembra essere la data più accreditata (cfr. anche Jouanna 2007, p. 578, Segal 2001, xi), tenendo in considerazione le interessanti osservazioni presentate da Knox 1956, pp. 133-147; Ugolini 2000, p. 113, propone invece una datazione più alta, al 430 a.C. Considerazioni differenti si hanno in Perrotta 1965, pp. 257-268; Diano 1968, pp. 156 ss.; Di Benedetto 1983, p. 121, n. 123; Serra 1986, p. 278; Stella 2010, p. 43.

⁴ Una recente tesi magistrale pubblicata da Zucchi 2017, pp. 126 ss., seguendo le teorie già proposte da Diano, Di Benedetto, Serra, Stella, propone una convincente datazione molto più bassa, intorno al 411 a.C., sulla base di numerose corrispondenze che la tragedia presenterebbe con Ar., *Thesm.*, 841; 1059-1061; e le testimonianze offerte dai relativi scolii; Cfr. anche Sommerstein 1977, p. 122.

⁵ Dopo un secolo di democrazia si passa infatti ad un regime oligarchico, quello dei Quattrocento, nel 411 a.C., votato dalla commissione dei Trenta probuli, dei quali faceva parte anche Sofocle, se si presta fede ad una notizia fornita da Aristotele (*Ath.*, 29, 5). Il regime, fortemente voluto da Pisandro, si rivela però dispotico e cade poco dopo. Jouanna 2007, p. 61, ipotizza che a questo periodo risalgano i dissidi tra questo esponente politico e Sofocle, che sono riferiti nella *Retorica*: Arist., *Rh.*, 3, 18.

Eschilo, autore della *Oedipodia*, una trilogia composta da *Laio*, *Edipo* e *Sette contro Tebe* (l'unica a noi pervenuta) ed il dramma satiresco *Sfinge*, emerge già un importante ruolo del santuario delfico⁶, per quanto la perdita delle altre opere non permetta di stabilire in quale misura.

All'interno di un simile panorama divinatorio connesso a questo specifico mito ricorre altresì il motivo del sogno: le tracce di una tradizione onirica appaiono già nella tragedia eschilea superstite, dove, come nell'*Edipo Re*, il riferimento alle ἐνυπνίων φαντασμάτων ὄψεις⁷ irrompe in una narrazione già avviata, accennato da Eteocle (vv. 709-711), benché non ne sia fatta menzione in precedenza⁸. L'allusione ad esse occorre solo nel momento in cui il protagonista, citando la spartizione dei beni paterni, arriva a comprenderne l'importanza e l'imminente realizzazione⁹ come conseguenza della maledizione lanciata dal padre sui suoi figli (*Sept.*, 785-791). L'attribuzione delle visioni al figlio di Edipo è stata, però, recentemente messa in discussione con il rinvenimento del cosiddetto *Papiro di Lille*¹⁰, contenente alcuni frammenti della *Tebaide* di Stesicoro. Sulla base di un loro studio, si è proposto, pur con alcune incertezze, di assegnare la visione onirica al personaggio di Giocasta.

Nel testo compare una non identificata figura regale femminile¹¹ che, a seguito di una profezia infausta in cui Tiresia avrebbe previsto la morte dei figli della regina per mano l'uno dell'altro durante una contesa, avrebbe cercato di evitarne la realizzazione. Dubitando delle capacità mantiche dell'indovino, con un atteggiamento simile a quello della Giocasta ritratta nell'*Edipo Re*, la donna, ispirata da un probabile sogno, propone il sorteggio per la spartizione dell'eredità, con la divisione tra potere e beni mobili rispettivamente tra i figli Eteocle e Polinice.

⁶ Aesch., *Sept.*, 742-757.

⁷ Aesch., *Sept.*, 710-711.

⁸ Sull'attribuzione delle ὄψεις ad Eteocle si è spesso discusso: Manton 1961, pp. 70, 77, 79; Massimilla 1990, p. 192; Rose 1957, p. 222; ma Abbate ha addotto buone motivazioni a difesa della loro autenticità e dell'attribuzione al figlio di Edipo: Abbate 2017, pp. 72 ss.

⁹ Abbate 2017, pp. 73 ss.; Sommerstein 2008, p. 225, n. 103; Sidgwick 1900, p. 46.

¹⁰ Campbell 1991, pp. 136-143. Il testo completo appare in PMG, Stesich., 222b Davies.

¹¹ Burnett 1988, pp. 112 ss. Sull'identificazione del personaggio femminile con Giocasta si veda anche Bollack *et al.* 1977, pp. 39-41; Carlini 1977, p. 63; Maltomini 1977, p. 79. Secondo la versione ripresa da Eur., *Pho.* 560, la regina sarebbe sopravvissuta alla morte di Edipo, ma in *Od.*, XI, 279, il re di Tebe, dopo la maledizione e il suicidio di Giocasta causato dalla scoperta dell'incesto, avrebbe sposato la sorella di lei, Euriganeia. Di diversa opinione altri studiosi, quali March, i quali sostengono con forza che la protagonista femminile sia appunto Euriganeia e non Giocasta: cfr. March 1987, pp. 138-139; Morenilla-Bañulus 1991, pp. 66 ss. e Pepe 2007, p. 38.

Anche se nei *Sette* non viene fatta menzione della regina né questa sembra essere in relazione con il tema onirico¹², è possibile comunque affermare che questo elemento fosse una parte ormai consolidata della tradizione legata ai Labdacidi¹³.

Nell'*Edipo Re* il sogno è invece menzionato dalla stessa Giocasta, anche se attribuibile al protagonista, durante un dialogo tra i due coniugi in forma quasi casuale e apparentemente influente. Per placare l'agitazione del marito, tormentato dai dubbi suscitati prima dalle parole di Tiresia e poi da inquietanti verità rivelate sull'uccisione di Laio, la regina fa affiorare la questione dell'incesto onirico. Volta a sostenere la sua miscredenza verso la divinazione e gli oracoli e la loro inutilità, Giocasta adduce la tipicità di questo genere di visioni notturne, in cui gli uomini arrivano a congiungersi con la propria madre (vv. 980-983), come un esempio assolutamente privo di valore ed efficacia, che non deve tormentare né condizionare la vita dello sposo.

Volutamente presentato in forma sintetica, *en passant*, questo motivo costituisce, insieme a quello della profezia oracolare, uno dei temi centrali attorno a cui ruota la tragedia, presentandosi con richiami semantici e metaforici nel corso della narrazione.

Su questo tema specifico, quando non sia stato omesso del tutto, la letteratura scientifica che si occupa dell'argomento, fatta eccezione per il campo della psicanalisi, non ha rivolto una particolare attenzione, giacché la visione onirica di Edipo figura come *small reference* all'interno di un'opera pubblicata da Messer nel lontano 1918 e viene trattata in maniera piuttosto rapida e sintetica da Lennig¹⁴, e più recentemente, sebbene non in maniera analitica, da Colantone¹⁵ (trascurati dalla critica sono stati, in

¹² Abbate 2017, p. 84.

¹³ In proposito si ricordino *Schol. in Eur., Pho.*, 36 (Schwartz): τὸν ἐκτεθέντα παῖδα: ἤτοι τὸτε ὄνειρων ταραξάντων αὐτὸν, ἢ ὅτε λοιπὸν ὑπώπτευσεν αὐτὴν τὴν ἡλικίαν τοῦ παιδὸς προκόπτειν (*il figlio esposto: oppure per dei sogni che allora lo sconvolsero o quando poi sospettò che questo tempo del figlio avanzava*). Paus., IX, 26, 4, riporta una tradizione secondo cui la Sfinge era una figlia illegittima di Laio il quale, innamorato di lei, le aveva rivelato un oracolo personale la cui conoscenza avrebbe permesso di conseguire il trono. Questa sfidava, così, tutti i figli di Laio a scoprire il segreto che solo Edipo sarebbe riuscito a svelare, perché ne aveva sognata la soluzione, e grazie alla quale divenne re di Tebe. Tale versione del mito, per quanto posteriore, ci offre ancora un'associazione della figura di Edipo al sogno, alla Sfinge e al tema dell'incesto.

¹⁴ Lennig 1969, p. 136.

¹⁵ Colantone 2012, pp. 166-169.

generale, anche i sogni di Eteocle nei *Sette contro Tebe*, oggetto di una ultima e nuova pubblicazione da parte di Abbate¹⁶).

L'aspetto simbolico del sogno, invece, ha dato avvio ad un'ampia prosa scientifico-letteraria nell'ambito psicanalitico, soprattutto a opera di Freud che, con il suo saggio *Sull'interpretazione dei Sogni* pubblicato nel 1900, rese famoso il protagonista grazie al cosiddetto "complesso di Edipo".

Non è mio obiettivo soffermarmi su questo argomento, peraltro oggetto di critiche¹⁷ e di innumerevoli studi, se non per ricordare il fatto che lo psicanalista metteva in relazione il sogno al passato dell'individuo e non al suo futuro¹⁸ (come invece facevano per lo più i greci) e lo definiva una manifestazione liberatoria degli impulsi repressi dall'individuo, motivo per il quale Edipo avrebbe ucciso suo padre e sposato la propria madre. Quest'analisi, però, deve essere collocata in un contesto moderno e dunque assolutamente alieno rispetto a quello in cui visse Sofocle, corrispondente al quadro dell'Atene democratica del V sec. a.C. L'elemento onirico, infatti, nella concezione greca è ritenuto un'esperienza collegata al divino¹⁹ e un segno premonitore ed anticipatore di eventi futuri (che viene visto con rispetto, pur lasciando nel sognatore un margine di dubbio sulla sua attendibilità).

Nella nostra tragedia, il riferimento di Giocasta alla possibilità da parte degli uomini di sognare un'unione con la propria madre è un fatto, comunque, che, nello svolgimento del dramma, appare già realizzatosi, ma che si situa, come vedremo, in una narrazione atemporale e indefinita e in una visione confusa per i personaggi: per la regina sembra che si tratti di un evento tanto frequente come quello onirico, la cui attuabilità è ininfluyente, ma che in realtà ha già trovato la sua compiutezza, proprio poco dopo la predizione delfica che Edipo riceve da Apollo (vv. 788-793), nel momento in cui fa il suo ingresso a Tebe.

Una concezione simile a quella freudiana si ritrova già nella *Repubblica* di Platone, in cui il filosofo, teorizzando la forma di società-stato ideale, nel libro IX affronta il

¹⁶ Abbate 2017, pp. 71-98.

¹⁷ Segnalo a questo proposito l'articolo *Oedipe sans complexe*, in Vernant-Vidal Naquet 1972, pp. 75-98, secondo il quale l'atto di cui sarebbe responsabile Edipo è assolutamente sconnesso da una precedente relazione con i suoi genitori.

¹⁸ Freud-Brill 1999, pp. 84 ss.; Ruipérez 2006, p. 30.

¹⁹ A partire da Omero il sogno si presenta al soggetto per comunicare una decisione o un ammonimento della divinità: cfr. Arend 1933, p. 61; Brillante 1991, pp. 30 ss.; Guidorizzi 2013, p. 25.

tema della tirannide. Prima di presentare un ritratto della figura del despota, Platone afferma che l'uomo può essere soggetto a desideri che si risvegliano nel sonno, quando il resto dell'anima, che costituisce la parte razionale, riposa lasciando emergere quella ferina e selvaggia²⁰. Perciò l'anima umana non resta imbarazzata nel pensare di accoppiarsi con la madre e commettere qualsiasi assassinio: in sostanza, *non si arresta di fronte agli estremi della follia e della spudoratezza*²¹, delineando così un'immagine dell'aspirante tiranno dominato da passioni riprovevoli.

Questo passo ha indotto a considerare Platone come il padre della psicanalisi, poiché è *il primo che abbia svelato, come parte dell'io subcosciente, la mostruosità del complesso di Edipo, del desiderio dell'unione sessuale con la madre, valendosi dell'esperienza del sogno*²². Tuttavia, come già ha sottolineato D'Agostino, il passo in questione è riconducibile ad una finalità pedagogica e va letto in chiave politico-morale rispetto all'ambito psicanalitico in cui si muove Freud²³.

Il riferimento a questo passaggio della *Repubblica*, però, è interessante per un altro aspetto, poiché associa la tipologia del sogno incestuoso al contesto della tirannide²⁴, proprio come il personaggio che progressivamente viene tratteggiato nell'*Edipo Re*²⁵. Il tiranno platonico, descritto come un folle senza ragione, si oppone invece all'uomo che si trovi in una condizione di sanità e di moderazione, che nel sonno, mantenendo

²⁰ Plat., *Rep.*, IX, 571 a-d: τὰς περὶ τὸν ὕπνον [...] ἐγειρομένας, ὅταν τὸ μὲν ἄλλο τῆς ψυχῆς εὐδῇ, [...] τὸ δὲ θηριῶδες τε καὶ ἄγριον [...], σκιρτᾷ τε καὶ ἀπωσάμενον τὸν ὕπνον ζητῇ ἰέναι καὶ ἀποπιμπλάναι τὰ αὐτοῦ ἥτη, οἷσθ' ὅτι πάντα ἐν τῷ τοιούτῳ τολμᾷ ποιεῖν [...] μητρὶ τε γὰρ ἐπιχειρεῖν μείγνυσθαι (*i desideri che si risvegliano nel sonno, quando il resto dell'anima riposa, mentre la parte ferina e selvaggia si sfrena nella sua danza e scacciando il sonno cerca di aprirsi la via per dare sfogo ai suoi abituali costumi [...] sai bene che in una simile situazione osa fare di tutto (come) tentare di accoppiarsi con la propria madre*). Platone usa il sostantivo ὕπνος cioè "sonno", anche se in tale contesto indica chiaramente un'attività onirica: talvolta, infatti, può indicare appunto il sogno; cfr. Frisk 1960, DELG, s.v. ὕπνος.

²¹ Plat., *Rep.*, IX, 571 d: traduzione a cura di Vegetti 2018, p. 1017.

²² Jaeger 2003, p. 1287.

²³ D'Agostino 2008, p. 14.

²⁴ Già Bruno Gentili ha precedentemente colto un'allusione del passo platonico all'*Edipo Re*: cfr. Gentili 1986, pp. 117-133.

²⁵ Il titolo del dramma *Oidipus Tyrannos*, latinizzato in *Oedipus Rex*, è appropriato, sebbene, secondo l'*hypothesis* di Aristofane di Bisanzio, sia stato così definito per distinguerlo dall'*Edipo a Colono*. Tuttavia, il protagonista è definito più volte dai personaggi tragici con l'espressione τύραννος, una parola che inizialmente compare in letteratura per designare un semplice monarca e non sembra presentare una connotazione negativa. A partire dal V sec. a.C., invece, il termine inizia ad assumere un carattere alquanto differente, un'evoluzione che si percepisce nel testo tragico anche nel comportamento del protagonista: se egli all'inizio agisce secondo una concezione non dispotica, progressivamente lascia emergere un'indole tirannica, empia e tracotante: cfr. Lanza 1977, pp. 59 ss.; Ugolini 2000, pp. 113 ss.

attiva la sua parte razionale, indagando e cercando di percepire ciò che non conosce, come le cose inerenti al passato, al presente e al futuro, tiene sotto controllo la sua parte aggressiva. Secondo Platone, allora, egli può giungere alla verità e le sue visioni fantastiche nei sogni (αἱ ὄψεις φαντάζονται τῶν ἐνυπνίων) sono le meno contrarie alle leggi²⁶.

Si tratta certo di un concetto che appartiene al IV sec. a.C., dato che la genesi dell'opera è databile al 390 a.C. circa²⁷. Tuttavia, non dobbiamo dimenticare che il pensiero e la produzione letteraria platonici risentono degli influssi del maestro Socrate²⁸ (470/469-399 a.C.), la cui attività intellettuale si colloca in pieno V sec. a.C., poiché la sua formazione e l'esercizio del suo insegnamento sono ascrivibili all'età periclea e a quella immediatamente successiva²⁹. Con questo personaggio si apre proprio il primo libro della *Repubblica* e, se ci si attiene inoltre alla "datazione drammatica" dell'opera, essa contiene come elemento utile la menzione della festa delle Bendidie che alcuni ascrivono o ad una datazione alta come il 425 a.C. o intorno al 411 a.C.³⁰. Una cronologia ampia, dunque, ma non molto lontana dalla probabile data di rappresentazione dell'*Edipo Re*. Possiamo dunque affermare che l'associazione della tirannide al tema dell'incesto con la madre in un contesto onirico è sicuramente una metafora che l'Atene democratica del periodo pericleo e postpericleo aveva ben presente, considerando che si trova descritta anche in un autore di quell'epoca: Erodoto.

Nel raccontare la mobilitazione degli Ateniesi durante l'epoca delle guerre persiane e precisamente nell'anno della battaglia di Maratona (490 a.C.), lo storiografo riporta che fu inviata da Atene a Sparta una richiesta di aiuto per combattere contro il comune nemico barbaro, la quale, pur accettando, avrebbe dovuto aspettare il plenilunio prima di intervenire. Nella stessa notte Ippia, il figlio del tiranno Pisistrato, schieratosi dalla parte dei Persiani, a capo della spedizione nemica, ebbe una visione nel sonno, nella quale gli parve di congiungersi con sua

²⁶ Plat., *Rep.*, IX, 572 a.

²⁷ Vegetti 2018, pp. 7-8.

²⁸ Questi, come si sa, è protagonista dei suoi dialoghi, anche se, talvolta, Platone assume una posizione critica nei confronti del maestro.

²⁹ Musti 1997, p. 465.

³⁰ Vegetti 2018, p. 10.

madre. Come abile conoscitore di oracoli³¹, egli interpretò il sogno pensando che sarebbe ritornato ad Atene e avrebbe recuperato il potere morendo nella sua terra: Ἰππίας ὁ Πεισιστράτου ἐς τὸν Μαραθῶνα, τῆς παροιχομένης νυκτός ὄψιν ἰδὼν ἐν τῷ ὕπνῳ τοιγύνηδε· ἐδόκεε ὁ Ἰππίας τῇ μητρὶ τῇ ἐωυτοῦ συνευνηθῆναι. Συνεβάλετο ὦν ἐκ τοῦ ὄνείρου κατελθὼν ἐς τὰς Ἀθήνας καὶ ἀνασωσάμενος τὴν ἀρχὴν τελευτήσῃ ἐν τῇ ἐωυτοῦ γηραιός³². Tuttavia, una volta sbarcato in Grecia, mentre si impegnava a predisporre l'esercito barbaro per fronteggiare gli Ateniesi, perse un dente nella sabbia (infatti era già vecchio e la maggior parte dei denti gli tentennava). Ippia, tentò invano di recuperarlo, ma infine concluse che non avrebbe potuto assoggettare la sua terra, poiché era il suo dente ad aver occupato la parte che gli spettava: Ἰππίας μὲν δὴ ταύτῃ τὴν ὄψιν συνεβάλετο ἐξελελυτέναι³³.

Nell'interpretazione generale e nel commento ad Erodoto di Nenci il sogno incestuoso, in connessione all'immagine del dente che si perde nella sabbia³⁴, viene giudicato malaugurante³⁵.

Dalla presentazione di questi due esempi, ciò che si può mettere in evidenza è che l'incesto assume nella società greca un'indubbia connotazione negativa, che permane anche nello stato di sogno³⁶ e richiama in maniera allegorica, come vediamo più esplicitamente attraverso Platone, la violenza e l'uso della forza. L'unione illecita è un atto che va contro natura e, secondo una definizione applicabile alla dimensione

³¹ Ippia doveva essere un vero e proprio χρησμολόγος, secondo quanto riportato da Hdt., V, 93, 2: Ἰππίας μὲν τούτοισι ἀμείψατο οἷά τε τοὺς χρεσμοὺς ἀτρεκέστατα ἀνδρῶν ἐξεπιστάμενος. C'è da osservare, inoltre, che il padre Pisistrato, secondo la tradizione, era chiamato Bacide (*Schol. ad Ar., Pax*, 1071, Holwerda); inoltre, la stirpe dei Pisistratidi, probabilmente in opposizione agli Alcmeonidi, non solo era formata da abili interpreti, ma era depositaria di oracoli, le cui profezie furono raccolte da Cleomene re di Sparta: cfr. Hdt., V, 90, 2. Cfr. Catenacci 2012, pp. 94 ss.

³² Hdt., VI, 107-108.

³³ Hdt., VI, 108, 1.

³⁴ La caduta di un dente nella simbologia onirica è connessa alla scomparsa di un parente o una persona cara; nella narrazione di Erodoto in realtà non si tratta di sognare la perdita del dente, ma è Ippia che sembra connettere questo avvenimento al suo sogno, di cui pensa ne sia la realizzazione. Cfr. Artemid., *Oneir.*, I, 31; II, 67; Campbell 1906, pp. 235 ss.

³⁵ Nenci 2000, p. 271.

³⁶ Tuttavia, Bernejo Barrera 1977, pp. 114 ss., afferma la positività dell'incesto su due livelli: onirico e mitologico, i quali contrastano, però, con l'ordine del mondo stabilito, dato che precedono la formazione della società e del cosmo. In Artemidoro si ha, invece, una classificazione dei sogni che includono l'incesto con padri, figli e fratelli nella categoria παρὰ νόμον, cioè contrario alle leggi (quando si costituisce dunque una società regolamentata), quindi qualcosa di estraneo all'organizzazione della *polis*: cfr. Gil 2002, p. 26.

umana e pubblica, destruttura l'ordine sociale costituito, traducendosi in termini reali³⁷ e metaforici nell'insorgere di una malattia.

Il concetto dell'incesto materno, concepibile come un'azione di violenza fisica sulla madre (i casi di incesto sono assolutamente condannati e accettati solo ed esclusivamente tra le divinità olimpiche), nell'ambito letterario greco ed in particolare nel caso del sogno, si esplica in termini metaforici in un atto compiuto contro la patria³⁸, data l'identificazione che questa assume frequentemente con la madre-terra. Perciò, in un contesto democratico come quello del V sec. a.C. da cui dipende l'esistenza stessa delle *performances* tragiche, costituisce la rappresentazione simbolica di un conflitto violento, all'interno della città e nella sua organizzazione, dal quale bisogna rifuggire.

La genesi dell'autoritarismo in Grecia risulta precedente alla formazione di un'ideologia dell'individuo, inteso come rappresentazione di un microcosmo inscindibilmente legato allo spazio politico e alla vita cittadina. La tirannide, allora, assomma in sé tutto ciò che è considerato estraneo alla *polis*³⁹, istituzione sorta proprio in seguito alla caduta del regime tirannico dei Pisistratidi con la riforma di Clistene alla fine del VI sec. a.C., secondo un processo evolutivo che continua con la democrazia periclea. Possiamo dire, insomma, che rappresenta un fattore destabilizzante ed estraneo all'organismo politico, ciò che è insano e che, come in un corpo umano, causa malessere. È nota infatti l'influenza che il linguaggio medico⁴⁰ ha esercitato su quello politico nel V e IV sec. a.C. e l'associazione della malattia del corpo umano ad un campo di battaglia o, per meglio dire, ad una città in preda alla *stasis*⁴¹. Una tale situazione si presenta anche in apertura della tragedia dell'*Edipo Re*, nel

³⁷ Dal punto di vista medico è ben noto che la consanguineità dei genitori può sviluppare la comparsa di malattie ereditarie. Un esempio noto è offerto anche dai matrimoni stipulati tra casate nobili imparentate tra loro, fenomeno frequente ancora nelle monarchie di pochi secoli fa, per assicurare nobiltà di sangue al casato; ciò comportava sovente dei problemi sullo stato di salute degli eredi.

³⁸ Delcourt 1944, pp. 190 ss.; Vernant-Vidal Naquet 1972 pp. 75-98; Catenacci 2012, p. 45, n. 30, p. 125.

³⁹ Anche l'origine del sostantivo τύραννος non è greca, è quindi qualcosa di straniero ed esterno anche dal punto di vista linguistico: DELG, s.v.; Beekes 2010; Giorgini 1993, p. 45. Per il carattere alieno della tirannide alla *polis* vedi Ugolini 2000, p. 121 e Lanza 1977, pp. 191 ss.; Catenacci 2012, pp. 13 ss.

⁴⁰ Anche Edipo si esprime adoperando un linguaggio tratto dalla medicina: Ugolini 1987, p. 23 e Ugolini 2000, p. 160.

⁴¹ Nei trattati medici di questo periodo compaiono, infatti, molti termini derivati dal linguaggio politico che appartengono al concetto della forza e del potere tirannico e violento: cfr. Vegetti 1983, pp. 41-58.

Prologo (vv. 1-150), nel quale una pestilenza spinge i Tebani a recarsi da Edipo per invocare il suo aiuto, mentre il re-medico⁴² inizia una meticolosa indagine per risalire alle cause del male.

II.2 Prologo (vv. 1-150)

Sulla scena alcuni supplici tebani, seduti davanti agli altari di fronte alla casa di Edipo (βωμοῖσι τοῖς σοῖς, v. 16; οἶδε παῖδες ἐξόμεσθ' ἐφέστιοι, v. 32), portano in mano delle corone avvolte da bende di lana in gesto di scongiuro per il flagello che ha colpito la città. Essi implorano l'aiuto del re, affinché ne indaghi le cause. Altri si sono invece recati ἐπ' Ἰσμηνοῦ τε μαντεῖα σποδῶ (v. 21), dove è ubicato un santuario di divinazione empiromantica dedicato ad Apollo.

Tra tutti prende la parola un anziano sacerdote, che così tratteggia il grave e preoccupante stato in cui versa Tebe (vv. 22-27):

Πόλις γὰρ, ὥσπερ καὺτὸς εἴσορᾱς, ἄγαν
 ἦδη σαλεύει, κἀνακουφίσαι κἀρα
 βυθῶν ἔτ' οὐχ οἷα τε φοινίου σάλου,
 φθίνουσα μὲν κάλυξιν ἐγκάρποις χθονός,
 φθίνουσα δ' ἀγέλαις βουνόμοις τόκοισί τε
 ἀγόνους γυναικῶν ·

25

(La città infatti, come vedi, è già troppo scossa dai marosi, e non può risollevarsi il capo dai gorghi dell'onda sanguinosa, si consuma il germe nei frutti della terra, si consuma nelle mandrie dei buoi, nei figli e nella sterilità delle donne;)

⁴² L'associazione dell'approccio metodologico di Edipo a quello di un medico è già individuata da Ugolini 1987, p. 23; Vegetti 1983, pp. 24 ss.; nel suo approccio investigativo il re tebano adotta una metodologia propriamente scientifica, basata sull'indagine e sull'interpretazione dei segni, e confermata dall'uso di un lessico che trova applicazione anche nel campo della medicina: incontriamo verbi relativi all'osservazione del medico come σκοπέω (LSJ, s.v.) ed εὐρίσκω (v. 68), un termine chiave per la cultura razionalistica e scientifica greca, e parole come ἰασις (v. 68) ed ἔμπειρος (v. 44); sul lessico medico cfr. Ceschi 2014, p. 404, e Ceschi 2009. Cfr. anche Di Benedetto 1983, pp. 90 ss.

Non si tratta di una semplice piaga, ma di una sterilità dalle origini sconosciute, che, come sottolinea l'anafora φθίνουσα, gravemente si abbatte su piante, uomini e animali. Essa viene efficacemente descritta attraverso la rappresentazione di una *polis* in preda alla tempesta, nel rischio di andare alla deriva (οὔτε ναῦς| ἔρημος ἀνδρῶν μὴ ξυνοικούντων ἔσω, vv. 56-57). Il ricorso a metafore tratte dall'immaginario marino⁴³ inizia così ad intessere un nesso tra la malattia sofferta dalla città ed il suo re, più avanti definito con i termini εὔπομπος (v. 696) e κυβερνήτης (v. 923). Per quanto il popolo di Tebe cerchi in Edipo una fiduciosa soluzione ai suoi mali, la causa che ammorba la *polis* (definita un approdo inospitale dal coro: ἀπόξενον ὄρμον, v. 194) è individuabile, però, proprio nello stesso re e nella sua ignara unione incestuosa con la madre, come lasciano emergere le rivelazioni di Tiresia nei versi successivi del Primo Episodio, nei quali l'indovino, rivolgendosi al sovrano, si esprime ricorrendo proprio ad una metafora marina⁴⁴: ΤΕ. βοῆς δὲ τῆς σῆς ποῖος οὐκ ἔσται λιμὴν, | ποῖος; [...] ὅταν καταίσθῃ τὸν ὑμέναιον ὃν δόμοις| <.....>| ἄνορμον εἰσέπλευσας εὐπλοίας τυχών; (*quale sarà un porto alle tue grida, quale? [...] Quando scoprirai l'imeneo a cui veleggiasti in questa casa, con fortunata rotta, ma senza un approdo?* vv. 420 ss.). Lo stesso immaginario, quello del porto, sarà ripreso ancora dal coro ai vv. 1208-1212 (ὦι μέγας λιμὴν| αὐτὸς ἦρκεσεν| παιδὶ καὶ πατρὶ| θαλαμηπόλῳ πεσεῖν. | πῶς ποτε πῶς ποὺ'αἰ πατρῷι| αἰ σ'ἄλλοκες φέρειν, τάλας, σῖγ'έδυνάθησαν ἐς τοσόνδε; *oh Edipo, a cui bastò giungere in questo grande porto come figlio come padre e come sposo. Come mai, come mai, ti poterono tollerare in silenzio i solchi paterni, o infelice, seminati da costui?*), fuso insieme all'uso di termini agrari (ἄλλοκες, v. 1211) che ricorrono nell'opera nella definizione delle

⁴³ Campbell 1986, pp. 115-120, ha riscontrato un uso del linguaggio nautico in tutte le tragedie sofoclee con particolare rilievo nell'*Edipo Re*. Tale linguaggio viene utilizzato soprattutto per il protagonista e per il suo ruolo di guida nei confronti della città di Tebe, immaginata come la nave-stato che va alla deriva nel momento in cui vengono contratte le nozze con la regina Giocasta. Ai vv. 194, 420 e 1208, in effetti, la donna è metaforicamente definita il porto a cui Edipo perviene e ciò dal punto di vista politico incarna e rappresenta la tirannide, causa del naufragio della città. La parola *polis*, rileva Knox, è usata per ben sei volte nel Prologo e sottolinea quindi l'importanza del ruolo politico di Edipo, il quale è inizialmente raffigurato come un timoniere intelligente (lo sviluppo della tecnica è la spiegazione con la quale Campbell motiva l'uso del linguaggio marinairesco), coraggioso, sicuro di sé, ma che ben presto si trasforma nel suo esatto opposto: cfr. Knox 1957, pp. 23-26.

⁴⁴ L'uso di metafore tratte dal mondo nautico ricorre già in Aesch., *Sept.*, 2-3; 62; 208; 287; 603; 690; 707; 758; 769; 795; 855; 1076-1077, nel rappresentare la guida della città. In particolare in *Sept.*, 707-708, il lessico marino definisce come un ribollire (espresso dal verbo ζέω) le maledizioni di Edipo, che Eteocle collega alle ricorrenti ὄψεις di cui solo tardivamente comprende il significato. Cfr. Abbate 2017, p. 22.

nozze illegittime (ὁμόσπορον, v. 259; ἄρουραν, v. 1257; φυτεύω, v. 1404; σπέρμα, v. 1405; ἐσπάρη, v. 1498). L'analogia simbolica tra il porto e l'utero materno era comunque una metafora presente nell'immaginario greco⁴⁵, dato che ricorre anche in un frammento di Empedocle (fr. 98 DK)⁴⁶ e nelle parole di Eteocle, che definisce il fratello Polinice come un φύγοντα μητρόθεν σκότον (*esule dall'utero della madre*: Esch., *Sept.*, 664:), intendendo con la figura materna la città di Tebe, che nel corso dell'opera viene rappresentata come una nave e con un lessico tratto dal linguaggio nautico.

Con una terminologia tratta dal mondo della natura⁴⁷, infine, si definisce anche l'insorgere della tirannide nelle parole dei nobili tebani, i quali condannano fortemente l'empietà come uno dei principali fattori alla base di questa degenerazione dello stato: ὕβρις φυτεύει τύραννον (v. 873).

Nei primi versi del Prologo, Edipo appare inconsciamente già come un tiranno, divenuto re per aver ucciso suo padre e soprattutto per la sua unione con la madre, come illustra la presenza di alcune parole che a questo fenomeno sembrano fare riferimento. Già l'appellativo di τέκνα (figli) che il sovrano rivolge ai propri sudditi (vv. 1, 6, 32, 58, 142, 147), presentando il ritratto di una figura al contempo paterna e autoritaria⁴⁸, appare tra i consigli che il personaggio di Simonide nell'opera di Senofonte (*Hier.*, XI, 6) rivolge all'autocrate Ierone: egli deve non gareggiare coi privati quanto comportarsi come un padre con i propri figli. In questa direzione ci condurrebbe ugualmente l'impiego di un lessico legato alla radice κρατ- (κρατύνων, v. 14; κράτιστον, v. 40; κρατεῖς, v. 54; κρατεῖν, v. 55), espressione di un potere caratterizzato dall'uso della forza⁴⁹ e utilizzato sovente nelle metafore politiche per indicare uno stato di malessere quando non vi è un equilibrio delle parti. Tale terminologia, che si incontra in effetti impiegata anche nel vocabolario medico del

⁴⁵ Cfr. Musurillo 1967, p. 85; Viscardi 2010, p. 50.

⁴⁶ ἡ δὲ χθὼν τούτοις ἴση συνέκυρσε μάλιστα| Ἡφαίστοι τ' ὄμβρῳ τε καὶ αἰθέρι
παμφανόωντι,| Κύπριδος ὀπρμισθεῖσα τελείῳς ἐν λιμένεσσιν,| αἰτόλιγον μείζων
εἴτεπλεόνεσσιν ἐλάσσων' ἐκ τῶν αἶμα τε γέντο καὶ ἄλλης εἶδεα σαρκός: *ma la terra con questi
s'incontrò in parti esattamente uguali, con Efesto e pioggia e etere risplendente, ormeggiata nei
porti riparati di Cipride, o in parti poco più grandi o molto più piccole: da questi vennero il
sangue e le altre specie di carne.*

⁴⁷ Una simile metafora ricorre anche in Plat., *Rep.*, 565 c (ἐκ προστατικῆς ῥίζης) per descrivere le origini della tirannide.

⁴⁸ Dawe 2000, p. 85.

⁴⁹ DELG, s.v. κράτος: il verbo contiene l'accezione di "essere il più forte".

tempo⁵⁰, rafforzata dalla ricorrenza nel testo di un lessico che esprime una vera e propria patologia (πυρφόρος, v. 27; νοσεῖτε, νοσοῦντες, v. 60; νοσεῖ, v. 61; ἄλγος, v. 62; νόσω, v. 217; νοσοῦσης γῆς, v. 635; γᾶς προπονουμένας, v. 685), condensa in sé una serie di significati: l'incesto equivale alla tirannide, che si traduce come una malattia dello stato e la sterilità, ma anche con la paura e l'empietà.

È sintomatico come fin dall'inizio l'evento della pestilenza si inserisca in una dimensione religiosa e in particolare apollinea e delfica. Questa volta Edipo, sebbene disvelatore dell'enigma della Sfinge, non è in grado di comprendere la natura del male, motivo per il quale ha inviato prontamente Creonte all'oracolo di Delfi e ha fatto convocare l'indovino Tiresia⁵¹.

Al suo rientro il principe tebano riferisce il responso oracolare del dio, che stabilisce in maniera generica la necessità di allontanare la macchia dalla città (ἄνωγεν ἡμᾶς Φοῖβος...| μίasma χῶρας ὡς τεθραμμένον χθονί| ἐν τῇδ'ἐλαύνειν, vv. 97-98), da identificarsi come un sangue⁵² che imperversa implacabile come una tempesta (ὡς τόδ'αἶμα χειμάζον πόλιν, v. 101). Particolare rilievo viene qui dato al sostantivo αἶμα in unione con il verbo χειμάζω⁵³, ricollegabile alla serie di metafore marinarie presenti in questa sezione drammatica (vv. 22-25)⁵⁴, che istituisce un nesso tra la tempesta e il sangue, definito nello specifico come φοίνιος. Ciò conferma che lo scompiglio che caratterizza la città è attribuibile alla doppia colpa ed è sottilmente implicato in questa rappresentazione già all'inizio del dramma.

Il sintagma τόδ'αἶμα compare infatti nella *rhexis* pronunciata dal protagonista, che rievoca i suoi tremendi delitti ai vv. 1398-1401:

⁵⁰ Nei trattati *Antica Medicina*, 3-4 e *Luoghi nell'uomo*, 43-44, il verbo κρατεῖν compare nove volte: cfr. Vegetti 1983, pp. 45 ss.; in *OT*, Sofocle ricorre spesso all'uso di termini tratti dal linguaggio della medicina: cfr. pp. 125 ss. e anche Ugolini 2000, p. 160.

⁵¹ Si tratta di una figura mitologica legata alla città di Tebe già in *Od.*, X, 491 ss., XI, 90 ss.

⁵² Segnalo un articolo di Laurenti 1987, pp. 157-171, in cui viene affrontata la concezione del "sangue" in Sofocle: esso è incentrato soprattutto sull'*Antigone*, ma mette in evidenza come questo concetto riguardi la sfera della famiglia e dunque il rispetto verso i genitori e i fratelli, che impone di conseguenza il precetto di evitare l'incesto.

⁵³ LSJ, s.v.: *toss like a storm*. In Eur., *Suppl.* 269 e Ar., *Ran.*, 361, alla forma passiva è usato per esprimere la metafora della città come una nave.

⁵⁴ Si tenga presente anche la metafora della città come una nave al v. 22: cfr. anche Longo 1972, p. 98.

ὦ τρεῖς κέλευθοι καὶ κεκρυμμένη νάπη,

[...]

αἶ τούμὸν αἶμα τῶν ἐμῶν χειρῶν ἄπο

ἐπίετε πατρός

(Oh trivio! Oh cupa valle! Oh querceto! che beveste il mio stesso sangue e sangue del padre dalle mie stesse mani);

e ai vv. 1403-1408:

ὦ γάμοι, γάμοι,

ἐφύσαθ' ἡμᾶς, καὶ φυθεύσαντες πάλιν

ἀνεῖτε ταύτόν σπέρμα, κάπεδείξατε

1405

πατέρας, ἀδελφούς, παῖδας, αἶμ' ἐμφύλιον,

νύμφας γυναικας μητέρας τε, χῶπόσα

αἴσχιστ' ἐν ἀνθρώποισιν ἔργα γίγνεται.

(Oh nozze! Oh nozze! Mi avete generato e di nuovo, dopo avermi generato rigermogliaste lo stesso seme, avete mostrato alla luce un grumo incestuoso di padri, fratelli, figli e spose mogli e madri e quanto di più turpe esiste tra gli uomini).

In quest'ultima parte Condello ha giustamente rilevato che *la sintassi s'impenna*⁵⁵, proprio nel momento in cui questa stessa parola è utilizzata per indicare l'incesto. La locuzione αἶμ' ἐμφύλιον (= κῆδος ὁμαμόνων⁵⁶), implica allora la doppia colpevolezza di uccisore e allo stesso tempo di violatore del normale ordine naturale, per aver condiviso il letto con la madre. Collocandosi in posizione finale nel verso, acquisisce rilievo e significativamente mette in relazione l'enumerazione prettamente "maschile" (ossia determinata da una successione di sostantivi di questo genere) con quella immediatamente successiva che è "femminile". In particolare, il nesso si pone in posizione intermedia a collegare il più vicino termine di *figli* (παῖδας) con quello di

⁵⁵ Condello 2015, pp. 375 ss.

⁵⁶ Longo 1972, p. 262.

spose (νύμφας), sostantivo che ha il suo predicativo nei termini che seguono: *mogli e madri*⁵⁷. È chiaro, dunque, che αἷμα ricorre in questo caso specifico nella definizione dell'incesto⁵⁸, finemente designato da Condello con l'espressione *sangue di famiglia*⁵⁹. L'unione del termine con l'aggettivo ἐμφύλιον indica allora l'uccisione di consanguinei, ma in questo passo illustra congiuntamente parricidio ed incesto⁶⁰.

II.3 Primo Episodio (vv. 216-462)

Appreso che il male di Tebe è collegato all'uccisione di Laio, ma ignaro della verità, il sovrano si appresta ad emanare un editto di espulsione o di morte contro l'anonimo colpevole. L'ordinanza viene accompagnata da un anatema di sterilità rivolto a tutti coloro che si rifiutino di collaborare e non si attengano alle sue disposizioni (vv. 244-254 e in particolare vv. 269-272: καὶ ταῦτα τοῖς μὴ δρῶσιν εὐχομαι θεοὺς| μήτ'ἀροτὸν αὐτοῖς γῆς ἀνιέναι τινὰ| μήτ'οὖν γυναικῶν παῖδας, ἀλλὰ τῶι πότμῳ| τῶι νῦν φθερεῖσθαι κᾶτι τοῦδ'έχθιονι: *e prego gli dei che a chi trasgredisce non lascino germogliare né frutti della terra, né figli dalle donne, ma siano distrutti dal destino che ora è nemico*), in un'evidente analogia tra la situazione che ha colpito la città e la specifica circostanza che riguarda il motivo dell'assassinio del re.

Mandato a chiamare da Edipo, a questo punto entra in scena Tiresia, figura religiosa preminente e autorità istituzionale giudicata in grado di vedere con la percezione della mente, come lo descrive Edipo: διδακτά τε| ἄρρητά τ', οὐρανιά τε καὶ χυονοστιβῆ|... εἰ καὶ μὴ βλέπεις, φρονεῖς δ'ὁμῶς (*anche se non vedi, tuttavia comprendi le cose conoscibili e indicibili del cielo e della terra*, vv. 301-302). Con una sottile ironia tragica, l'espressione introduce già un riferimento alle cose definite "indicibili", ἄρρητα, con le quali si iniziano a fornire al pubblico i primi indizi sulla realtà delle cose, giacché tra gli atti inclusi in questa espressione figuravano proprio l'incesto e l'omicidio di persone della famiglia (la definizione ricorre infatti nel Primo

⁵⁷ γυναῖκας μητέρας τε sono predicativi di νύμφας: Longo 1972, p. 262.

⁵⁸ Ellendt 1965, p. 15, s.v. αἷμα, include la consanguineità e quindi nel caso specifico l'unione tra madre e figlio.

⁵⁹ L'espressione "sangue di famiglia" è una circonlocuzione per evocare congiuntamente il parricidio ma anche l'incesto, che non veniva espressamente nominato.

⁶⁰ Ellendt 1965, p. 237 s.v. ἐμφύλιον indica: *de incesta sanguinis commistione*; Condello 2015, pp. 379 ss.

Stasimo al v. 465 per indicare il delitto nefando di cui il re viene accusato e nell'Esodo per indicare l'incesto: οὐδὲ ῥητά, v. 1289).

Di fronte all'appello del sovrano l'indovino è inizialmente reticente, si rifiuta di rivelare le sue conoscenze e porta il re ad un progressivo accesso di ὀργή, un sostantivo che, in posizione enfatica delinea il ritratto del tiranno: ὀργὴν ἐμέμφω τὴν ἐμήν, ἣν σὴνδ' ὁμοῦ| ναίουσαν οὐ κατεῖδες... (v. 337); εἰ θέλεις, | θυμοῦ δι' ὀργῆς ἦτις ἀγριωτάτη (vv. 343-344). Per quanto il sovrano possa apparire saggio, questo sentimento, generato da un cieco istinto, accosta i suoi comportamenti alla sfera animale facendolo divenire selvaggio⁶¹.

Proprio dietro le pressioni del tiranno l'indovino confessa, infatti, in un acceso alterco con il protagonista, l'amara verità:

ὥς ὄντι γῆς τῆσδ' ἀνοσίῳ μιάστορι
perché sei proprio tu l'essere immondo che ha contaminato questa terra (v. 353);

φονέα σέ φημι τάνδρὸς οὗ ζῆτεῖς κυρεῖν
dico che sei proprio tu l'assassino che cerchi (v. 362);

λεληθέναι σέ φημι σὺν τοῖς φιλτάτοις
αἴσχισθ' ὁμιλοῦντ' οὐδ' ὁρᾶν ἔν' εἰ κακοῦ,
dico che tu convivi in un'unione⁶² incestuosa con i tuoi cari e non vedi dove sei caduto (vv. 366-367).

La ripetizione del verbo φημί, che si riallaccia al sostantivo φήμη, inserendolo nel campo delle affermazioni veritiere perché garantite dall'ispirazione divina⁶³, negli ultimi due versi marca, con un *climax* ascendente, l'importanza degli eventi dichiarati,

⁶¹ Lanza 1977, pp. 40 ss.; Catenacci 2012, p. 24.

⁶² Nella tragedia il verbo ὁμιλέω ricorre solo ai vv. 367 e 1185 con un evidente significato sessuale, richiamando il sostantivo ὁμιλία che possiede la stessa accezione in Soph., *El.*, 418. Questo stesso termine in *OT*, 1489-1491, è invece utilizzato per indicare le adunanze dei cittadini: ποίας γὰρ ἀστῶν ἤξετ' εἰς ὁμιλίας, un elemento che mette dunque in evidenza il legame semantico tra incesto e politica. Non bisogna inoltre trascurare che il sogno di Clitemnestra nell'*Elettra* ha evidenti significati politici.

⁶³ LSJ, s.v. φήμη: *utterance prompted by the gods, prophetic saying.*

rivelando che sono stati rispettivamente il delitto del re e la conseguente unione illecita, definita in termini sessuali con il participio di ὁμιλέω, a comportare lo scatenarsi della pestilenza. Ormai dichiarato “tiranno” alla luce del sole, Edipo resta incredulo, ritenendo di essere stato vittima di una congiura da parte dei suoi cari (v. 378). La paura, infatti, è un'altra caratteristica che definisce la tipologia dell'uomo dispotico, potente, ma il cui potere lo tiene in continua tensione per il timore della sua perdita, al punto che ogni agire contrario viene interpretato come il frutto di una cospirazione⁶⁴. Tra le ragioni alla base del sospetto vi è, infine, anche il tema dell'avidità di guadagno e delle ricchezze, che risalta nell'esclamazione pronunciata dal sovrano in risposta a Tiresia (ὦ πλούτε καὶ τυραννὶ... Κρέων ὁ πιστός, οὐξ ἀρχῆς φίλος, | λάθραι μ' ὑπελθὼν ἐκβαλεῖν ἱμείρεται, | ὑφεῖς μάγον τοιόνδε μηχανορράφον, | δόλιον ἀγύρτην, ὅστις ἐν τοῖς κέρδεσιν | μόνον δέδορκε: *o ricchezza e potere! Il fido Creonte, l'amico dei primi giorni, desidera di nascosto cacciarmi dal trono, mandando avanti questo mago tessitore d'inganni, un ciarlatano ingannevole che vede solo interesse nei guadagni*, vv. 380 ss.)⁶⁵. Screditando ogni capacità divinatoria dell'indovino, accusato di essere dedito solo al profitto, Edipo si apre la strada verso l'empietà. Egli non nega la divinità ma ciecamente ne scardina tutti i modelli di comportamento etico ad essa collegati⁶⁶.

Così, con le stesse immagini, lo definisce Tiresia nei versi conclusivi del Primo Episodio: λέγω δ', ἐπειδὴ καὶ τυφλὸν μ' ὠνείδισας | σὺ καὶ δεδορκὼς οὐ βλέπεις ἴν' εἴ κακοῦ (*ma dico, poiché mi rinfacci la cecità, che tu, sì, puoi guardare, ma non in quale male sei caduto*, vv. 412-413); τυφλὸς γὰρ ἐκ δεδορκότος | καὶ πτωχὸς ἀντὶ πλουσίου... (*infatti sei cieco dal guardare e mendicante davanti alla ricchezza*, vv. 454-455); φανήσεται δὲ παισὶ τοῖς αὐτοῦ ξυνὼν | ἀδελφὸς αὐτὸς καὶ πατήρ, κάξ ἥς ἔφυ | γυναικὸς υἱὸς καὶ πόσις, καὶ τοῦ πατρὸς | ὁμόσπορός τε καὶ φονεὺς (*apparirà fratello e padre dei figli con i quali vive, e figlio e sposo della donna da cui nacque, e assassino e seminatore dello stesso seme del padre*, vv. 457-460).

Da questi versi pronunciati dal profeta appare subito chiara l'esistenza di una differenziazione tra la percezione visiva, intesa in termini prettamente fisiologici a

⁶⁴ Lo stesso concetto appare in Soph., *OT*, 532-537; *Ant.*, 289-294; Aesch., *PV*, 224-225; Eur., *Her.*, 207-209; Eur., *Suppl.*, 444-446; Eur., fr. 665 N; Lanza 1977, pp. 45 ss.

⁶⁵ Soph., *Ant.*, 1056; Eur., *Suppl.*, 450-451; Lanza 1977, pp. 53 ss.; Catenacci 2012, pp. 36, 82.

⁶⁶ Lanza 1977, p. 56.

caratterizzare la figura di Edipo, e quella sensoriale, legata allo sviluppo di una capacità cognitiva che è invece prerogativa dell'indovino. Tale distinzione è implicata nell'uso di due verbi pertinenti al campo semantico del vedere. Se infatti δέρκομαι indica l'atto dell'osservare in virtù dell'organo della vista⁶⁷, βλέπω⁶⁸ se ne distingue invece per la capacità di una visione più profonda, perché è quella che appartiene ai veggenti. Significativo, tuttavia, è che nel sogno citato da Giocasta, sebbene l'esperienza onirica sia generalmente concepita come un fatto visivo e profetico, non compare alcun tipo di verbo in connessione con la vista, per quanto tutta la tragedia giochi sul concetto del vedere come esperienza fondamentale per raggiungere la conoscenza e stabilire la verità.

II.4 Il sogno nel suo contesto: Terzo Episodio (vv. 911-1085)

Il riferimento onirico si inserisce all'interno del Terzo Episodio della tragedia, approssimativamente al centro del dramma (vv. 977-983).

A questo punto della vicenda, alla fine del Secondo Episodio, è già emerso un dettaglio sospetto nella mente del protagonista, che ha il timore di scoprirsi assassino di Laio e vittima della maledizione da lui scagliata in precedenza contro il colpevole (vv. 246-275). In questa circostanza Giocasta ha già rigettato la validità di oracoli e profezie, dopo aver ricortato quella, a suo dire non realizzata, secondo cui Laio sarebbe dovuto perire per mano del figlio, che, invece, è suppostamente morto prima dell'assassinio del padre. I due sovrani dunque rientrando nel palazzo (v. 861), in apparente tranquillità (καλῶς νομίζεις, v. 859, è la risposta con cui Edipo accoglie il ragionamento della moglie⁶⁹), chiudono questa sezione drammatica, in attesa dell'arrivo di quel pastore che, testimone del delitto, è l'unico in grado di fuggire o confermare qualsiasi dubbio.

⁶⁷ DELG, s.v. δέρκομαι: *exprime l'idée de voir en soulignant l'intensité ou la qualité du regard.*

⁶⁸ LSJ, s.v.: *have the power of the sight.*

⁶⁹ Edipo dà il suo assenso anche se in maniera quasi meccanica, ma è concentrato sull'arrivo del pastore: Jebb 1966, p. 94; Dawe 2000, p. 180.

Tuttavia, tra le due scene si frappone un intermezzo lirico, il Secondo Stasimo⁷⁰ (vv. 863-910), che marca una divisione della tragedia in due parti⁷¹ quantitativamente corrispondenti, e in cui la condanna verso la disobbedienza alle leggi divine segnala un apparente cambiamento dal punto di vista tematico.

Dopo la celebrazione della potenza e sacralità dei principi che regolano i comportamenti, posti sotto la tutela di un μέγας θεός (v. 871), il coro introduce la figura del tiranno, caratterizzata dalla dismisura, dall'empietà, dalla prepotenza, dall'ὕβρις e dal κέρδος, il desiderio di guadagno⁷², ne profetizza la conseguente rovina e lancia una maledizione su colui che si mostra superbo nei fatti e nelle parole, che non teme la giustizia e che non venera gli dei. Il canto si conclude, infine, con una preghiera a Zeus, tutore delle leggi divine, affinché, se bisogna preservare la religione⁷³, dimostri che gli oracoli non falliscono.

La sezione lirica sembra segnare dal punto di vista narrativo un'evoluzione nella parabola del protagonista che, ritratto inizialmente come un buon re, progressivamente si trasforma fino a degenerare e scoprirsi tiranno. Lo stasimo prepara la rivelazione presentata in questa seconda parte narrativa, nella quale si rende manifesta la tirannia di cui Edipo appare schiavo⁷⁴ (così egli si definisce, considerando di essere di umili origini: φανῶ τρίδουλος, v. 1063), condensata in forma simbolica nella menzione dell'incesto onirico, di cui si intuisce la presenza inquietante fin dall'inizio di questo episodio.

⁷⁰ Sull'importanza del Secondo Stasimo dell'*Edipo Re* e del suo significato religioso risultano interessanti le osservazioni di Giuliani, il quale rileva come la mancanza di rispetto verso gli dei e l'empietà verso le aree consacrate suscitino l'ira del coro al punto tale da spingerlo a porsi degli interrogativi sulla sua funzione (vv. 895-896) e azzardare un provocatorio rifiuto di recarsi presso i grandi templi di Apollo (vv. 897 ss.): cfr. Giuliani 2001, pp. 146 ss. Il canto corale viene messo in rapporto da Diano 1968, p. 157, con l'episodio storico della mutilazione delle erme della quale era stato considerato responsabile Alcibiade.

⁷¹ Lanza 1977, pp. 59 ss.

⁷² Lanza 1977, pp. 59 ss. e Appendice 2, pp. 232 ss.

⁷³ Kane 1975, p. 200. Si presenta, in sostanza, un ritratto del tiranno che dimostra empietà nei confronti degli dei e che non si astiene da atti empì: cfr. Giuliani 2001, p. 147.

⁷⁴ Nella visione platonica (Plat., *Rep.*, 579 b-e) il tiranno è il più schiavo di tutti gli uomini e l'amara condizione del popolo sotto il tiranno è quella di schiavo di schiavi: *Rep.*, 569 c. Lo stesso Tiresia, quando risponde alle accuse di Edipo di voler cospirare contro il suo potere risponderà di non essere il suo servo, ma del Lossia: οὐ γὰρ τι σοὶ ζῶ δοῦλος, ἀλλὰ Λοξία (v. 410).

Esso si apre con un ingresso inaspettato, quello di Giocasta⁷⁵, che entra in scena recando in mano le stesse corone⁷⁶ e offerte votive (στέφη λαβούση κάπιθυμιάματα, v. 913), con cui si erano presentati in apertura (ἱκτηρίοις κλάδοισιν ἔξεστεμμένοι πόλις δ'όμοῦ μὲν θυμιαμάτων γέμει, vv. 3-4) i supplici tebani⁷⁷, implorando agli dei la fine della pestilenza⁷⁸ e chiedendo ad Edipo di indagarne le cause. La regina, vedremo, non è però supplice agli dei per il male che ha colpito Tebe, ma per quello che si è abbattuto su Edipo, per quanto città e re, in maniera ancora inconsapevole, ne condividano il movente, rappresentato dall'incesto, non solo onirico.

La presenza degli oggetti sacri, allora, istituisce un'analogia tra le due scene e ne rievoca con forza la causa scatenante, individuabile nella malattia che ha invaso e annienta la città e che, secondo Giocasta, "si è estesa" in forma psicologica sul re. L'allusione all'epidemia è solo simbolica e si collega sottilmente ad Edipo, per il quale la regina ora richiede un intervento divino. Si affaccia, pertanto, in questo Terzo Episodio il tema dell'incesto, espressione di un atto di violenza sulla madre-patria di cui il re tebano è responsabile, che si traduce nosologicamente in un'immagine di sterilità della terra, degli armenti e delle donne all'interno del contesto cittadino e in un inspiegabile e rovente timore del protagonista.

L'atteggiamento di devozione qui dimostrato dalla regina, rispetto a quello indifferente rivelato in precedenza, denota un cambiamento e un grande stato di agitazione. Accompagnata da alcune ancelle, ella si rivolge al coro⁷⁹, formato da χώρας ἄνακτες, i nobili tebani che rappresentano la città (un appello che mette in evidenza il carattere anche politico della scena⁸⁰), affermando di aver maturato l'idea

⁷⁵ Il canto lirico che precede, creando un'atmosfera di incertezza, ha indotto lo spettatore ad attendere l'arrivo del servo di Laio (Kamerbeek 1967, p. 181) che però avverrà tardivamente solo nel Quarto Episodio (vv. 1110-1185).

⁷⁶ Si tratta del rituale dell'*eiresione*, dedicato alle divinità dispensatrici dei beni della terra (non a caso in apertura del dramma è motivato dalla sterilità dei campi e delle messi), ma è anche un rito di purificazione dal λοιμός (v. 28): cfr. Vernant-Vidal-Naquet 1981, p. 117.

⁷⁷ Ferrari 2015b, p. 211; Bollack 1990, vol. III, p. 596.

⁷⁸ Secondo Daux il flagello che si abbatte su Tebe sarebbe non solo sterilità ma anche peste: cfr. Daux 1940, p. 105.

⁷⁹ Anche Atossa, nel Primo Episodio dei *Persiani* di Eschilo, entra in scena e si rivolge al coro formato da nobili anziani, raccontando di essere in preda all'angoscia per i suoi sogni: vv. 176 ss.

⁸⁰ Il significato politico del sostantivo χώρα, contrapposto all'uso della parola γῆ, è anche sottolineato da Segal 1995, p. 200.

di visitare i templi degli dei (δόξα μοι παρεστάθη| ναοὺς⁸¹ ἰκέσθαι δαϊμόνων, v. 911). L'espressione, introdotta dal verbo παρίσταται, viene tradotta generalmente dagli editori (Brunck, Bollack, Storr, Mazon, Kamerbeek) con il significato di *in mentem mihi venit*, secondo una definizione che illustra in questo gesto una spinta irrazionale, impulsiva e sentimentale. Il verbo con questa accezione e nella forma passiva non è attestato altrove nel panorama tragico⁸², ad eccezione del *Reso* (καί μοι καθ' ὕπνον δόξα τις παρίσταται: v. 780), un'opera erroneamente attribuita ad Euripide, ascrivibile ad un autore anonimo del IV sec. a.C.⁸³, che sembra costituire un caso di imitazione di Sofocle⁸⁴. Se però nel dramma pseudoeuripideo siamo in presenza di una narrazione onirica, quella dell'auriga che vede una profezia simbolica di immediata realizzazione, nel testo sofocleo la mancanza dell'espressione καθ' ὕπνον, lascia imprecisata questa immagine.

A prima vista, tuttavia, il sintagma δόξα τις unito a μοι – il dativo della persona – riconduce l'esperienza di Giocasta al campo della *doxa* e si ricollega al verbo δοκέω, frequentemente utilizzato nelle costruzioni sintattiche seguite dall'infinito per esplicitare il contenuto di una visione notturna⁸⁵. Lo stesso termine παρίσταται, in Omero⁸⁶, è la forma abituale adoperata nella descrizione dell'arrivo di un sogno. A ciò si possono aggiungere le modalità che giustificano l'entrata in scena del personaggio: l'uscita dal palazzo in preda ad un'agitazione interiore e il compimento di un atto religioso sembrano essere una circostanza simile a quelle prodotte da un fenomeno onirico⁸⁷.

⁸¹ Longo 1972, p. 205, fa notare come Inonostante l'espressione sia generica vada in realtà attribuita all'altare di Apollo Λυκείος posto davanti al palazzo.

⁸² Ellendt 1965, p. 607: *unum exemplum exstat*. Kamerbeek 1967, p. 182; Bollack 1990, p. 596.

⁸³ Labiano 2010, pp. 37 ss.; Labiano 2011, p. 166.

⁸⁴ Fraenkel 1965, p. 231; Bollack 1990, p. 596. Il *Reso* racconta l'uccisione del re tracio omonimo per mano di Odisseo e Diomede. Il sogno, esperito dall'auriga, è in sostanza un avvertimento del delitto che si sta perpetrando nella tenda del re durante la notte: un regicidio.

⁸⁵ Fernández-Vinagre 2003, pp. 85 ss.

⁸⁶ Fernández-Vinagre 2003, p. 88.

⁸⁷ Scene di sacrifici non cruenti e libagioni costituiscono non solo un espediente per motivare l'entrata o l'uscita dei personaggi, ma anche una spettacolarizzazione dell'evento rituale, marcata soprattutto in Eschilo. Questi rituali, rileva Jouanna, sono spesso correlati ad un evento onirico (vedasi anche l'ingresso di Ifigenia nell'*Ifigenia in Tauride* di Euripide, di Clitemnestra nell'*Elettra* di Sofocle e di Atossa nei *Persiani* di Eschilo): cfr. Jouanna 1992, pp. 420 ss.

La scena trova infatti particolari affinità con due episodi tragici tratti dai *Persiani* di Eschilo e dall'*Elettra* di Sofocle. Se nel primo caso l'ingresso in scena di Atossa (Aesch., *Pers.*, 176-231), è motivato dalla richiesta di un intervento onirocritico al coro di nobili anziani, dall'altro, l'uscita di Clitemnestra dal palazzo in compagnia delle sue ancelle (Soph., *El.*, 630-659), è giustificata dall'intento di rendere una supplica ad Apollo con funzione apotropaica. La divinità invocata in quest'ultimo passo è proprio la stessa a cui si rivolge Giocasta, con l'epiclesi di *Prostaterio*/*Agyeus*, cioè protettore della città e dai mali⁸⁸, mentre nell'*Edipo Re* è il *Lykeios* (menzionato anche nell'*Elettra*) nella sua prerogativa di ἀλεξίκακος/ἀποτρόπαιος e perciò ugualmente *Agyeus*, come affermano Kamerbeek e Dawe⁸⁹.

Tuttavia, ad accostare questo passo ad una scena onirica è lo stato di turbamento misto a paura che sembra caratterizzare l'animo dei due personaggi, di Edipo e della stessa Giocasta (vv. 914-923)⁹⁰:

ὕψοῦ γὰρ αἶρει θυμὸν Οἰδίπους ἄγαν	
λύπαισι παντοίαισιν, οὐδ' ὅποϊ ἀνὴρ	915
ἔννους τὰ καινὰ τοῖς πάλαι τεκμαίρεται,	
ἀλλ' ἔστι τοῦ λέγοντος, ἦν φόβους λέγει.	
ὅτ' οὖν παραινοῦσ' οὐδὲν ἐς πλέον ποιῶ,	
πρὸς σ', ὧ Λύκει Ἀπολλων, ἄγχιστος γὰρ εἶ,	
ἰκέτις ἀφῖγμαι τοῖσδε σὺν κατεύγμασιν*,	920
ὅπως λύσιν τιν' ἡμῖν εὐαγῇ πόρηις·	
ὥς νῦν ὀκνοῦμεν πάντες ἐκπεπληγμένον	
κεῖνον βλέποντες ὥς κυβερνήτην νεώς.	

(*Infatti Edipo è sospeso troppo in alto nell'animo per ansie di ogni genere e, quale uomo assennato, non sembra in grado di interpretare i nuovi fatti*

⁸⁸ Il dio è inoltre la divinità tradizionalmente invocata in occasione delle pestilenze.

⁸⁹ Kamerbeek 1967, p. 184; Dawe 2000, p. 189. Alle divinità apotropaiche si sacrificava dopo un sogno ominoso: cfr. AA.VV. 1988, introduzione xx e nota 42.

⁹⁰ Il testo di riferimento è l'edizione di Cambridge, Dawe 2000; tuttavia, viene segnalata con il simbolo dell'asterisco (*) ciascuna lezione che si discosta dalla suddetta edizione. Nel presente caso si è deciso di mantenere la *lectio* dei codd., in luogo dell'intervento attuato da Wunder ed accolto dall'editore. In favore anche Kamerbeek 1967, p. 184, che considera inappropriata la definizione per indicare gli ἐπιθυμιάματα e Jebb 1976, p. 101; *contra* Bollack 1990, p. 601.

sulla base di quelli passati, ma è in preda di colui che parla, se possa dirgli cose spaventose. Dal momento che consigliandolo non sono riuscita a fare di più, a te, o Apollo Liceo –infatti ci sei molto vicino– giungo supplice con queste offerte, affinché ci accordi la liberazione dalle impurità, giacché ora siamo spaventati tutti vedendo quello in preda al timore come timoniere della nave).

L'uso della congiunzione esplicativa γάρ esprime bene la motivazione per la quale la regina si è presentata con delle offerte di corone presso l'altare. È il θυμός di Edipo che appare sospeso troppo in alto, come un vento o un respiro affannoso prodotto da forti emozioni. Il sostantivo, spesso ricorrente nella produzione tragica, designa un'entità fisica collocata nella zona del petto e concepita come un agente indipendente che, mediante un processo fisiologico, esercita un influsso a livello psichico⁹¹. Accompagnato o meno da qualificativi specifici, il termine si incontra talvolta in alcuni contesti per indicare il presentimento profetico⁹². Con questa accezione appare per esempio in Aesch., *Pers.*, 10: κακόμαντις ἄγαν ὀρσολοπεῖται θυμὸς ἔσωθεν' (*un cattivo presagio troppo forte, dentro, agita il cuore d'angoscia*); o Ag., 992-993: θρηνον Ἐρινύος αὐτοδίδακτος ἔσωθεν| θυμός... (*il canto luttuoso di Erinni suona da solo, da dentro, nel mio animo...*), ad esprimere una sensazione sconosciuta, causa di angoscia o turbamento.

Anche l'avverbio ὑψοῦ⁹³, combinato con il verbo αἶρω, che indica una condizione fluttuante e di leggerezza dell'essere, che ricorda la consistenza tipica dei sogni, tratteggia l'immagine di un personaggio sospeso tra pensieri e preoccupazioni, accostabile allo stato di agitazione che contraddistingue Ecuba in Eur., *Hec.*, 69-70 e la cui causa è prodotta dall'incapacità di interpretare il sogno avuto durante la notte. In seguito a quest'esperienza la regina troiana rivolge un'invocazione alle divinità ctonie

⁹¹ Sullivan 1999, pp. 122 ss.

⁹² Nei *Persiani* di Eschilo il coro di anziani πιστοί percepisce un cattivo presagio nel "cuore profeta di sventure" (*Pers.*, 8-11); un θυμός profetico si individua anche in Eur., *Andr.*, 1072: αἰαῖ πρόμαντις θυμός ὥς τι προσδοκᾷ; in Aesch., *Ag.*, 975 ss., la paura è definita come un canto incontrollabile che profetizza sventure e non si può allontanare con un rito apotropaico; cfr. Abbate 2017, p. 25, n. 1.

⁹³ In Eur., *IA*, 919: ὑψηλόφρων μοι θυμός αἶρεται πρόσω, l'aggettivo composto compare ad indicare l'animo irrequieto di Achille, facile ad inalberarsi, in correlazione con la φρήν.

per stornare il cattivo presagio⁹⁴ (τί ποτ' αἴρομαι ἔννυχος οὕτω| δέμασι φάσμασιν; *perché mai sono così sospesa da terribili fantasmi?*).

Non specificato nel discorso di Giocasta resta lo strumentale λύπαισι παντοίαισιν, che uno scoliasta glossa con una serie di eventi quali la morte di Laio, il matrimonio con la regina, l'esilio e il ritorno impossibile a Corinto⁹⁵, ma Bollack riconosce giustamente che l'espressione πάντα λογιζόμενος impiegata dal commentatore *est contraire au tumulte dont Oedipe est la proie*.

Il motivo del disorientamento di Giocasta e per il quale la donna esprime timore è un differente atteggiamento del marito, il quale, sempre considerato nella sua piena padronanza del νοῦς⁹⁶, in questa circostanza non appare in grado di esercitare tale facoltà. Di fronte a degli eventi definiti inaspettati e "nuovi" (καινά)⁹⁷ il re tebano non sembra poter ipotizzare o azzardare delle congetture (οὐδὲ τεκμαίρεται), per quanto la donna lo consideri un semplice procedimento attuabile mediante il ricorso ai fatti del passato⁹⁸.

L'aggettivo sostantivato neutro in questo caso resta generico, ma la presenza dell'attributo ἔννυχος, alludendo al predominio dell'intelletto nella sua tradizionale associazione con la vista⁹⁹, quella profonda di cui Edipo sembra privo, lascia presagire l'idea di un elemento profetico o un sogno, giacché il sostantivo ad esso collegato ricorre in forma di litote nelle parole del re quando si riferisce a Tiresia e alla sua percezione interiore¹⁰⁰, che è proprio la prerogativa dell'indovino: τυφλὸς τά

⁹⁴ La variante αἰωρέω, riconducibile al verbo αἴρω, occorre in associazione ai sogni anche in Soph., *El.*, 1389-1390: ὥστ' οὐ μακρὰν ἔτ' ἄμμενεῖ| τοῦ μὲν φρενῶν ὄνειρον αἰωρούμενον.

⁹⁵ Kamerbeek 1967, p. 183; Bollack 1990, p. 598. *Schol. ad Soph. recent., OT ad 915* (Longo).

⁹⁶ Indica il dominio di sé e anche il principio anassagoreo rievocato da Giocasta in questi versi: dalle cose che si vedono è possibile ricavare una conoscenza di quelle che non si vedono (ὅψις τῶν ἀδήλων τὰ φαινόμενα: fr. 21 a Diels). L'influenza anassagorea è individuata e fortemente sostenuta in queste linee anche da Diano 1968, pp. 142 ss.

⁹⁷ A questo proposito Jebb 1966, p. 100, suggerisce che si tratti delle profezie di Tiresia; tuttavia Ellendt 1965, p. 360, nel suo *Lexicon Sophocleum*, riportando tutte le occorrenze che si incontrano, spiega il termine con il significato di *qui ante non fuit, inde non expectatus*.

⁹⁸ Longo 1972, p. 205, afferma che Edipo non metterebbe in relazione i due oracoli indirizzati al padre e al figlio, per cui Dawe 2000, p. 247, suggerisce un significato come quello di *non può apprezzare in funzione del passato*; Bollack 1990, p. 597, mette in evidenza che l'operazione intellettuale presuppone una tranquillità di cui Edipo è sprovvisto.

⁹⁹ Sullivan 1999, p. 69.

¹⁰⁰ Il νοῦς in associazione con l'interiore capacità di vedere emerge già nella lirica (cfr. Sullivan 1988, pp. 7-17) e appare elemento dominante anche nell'*Edipo Re*. Sullivan 1999, pp. 69 ss.

τ' ὧτα τον τε νοῦν τά τ' ὄμματ' εἶ: *tu sei cieco negli occhi, nelle orecchie e nella mente*¹⁰¹ (v. 371). Con un procedimento che si può definire "ironia di dissimulazione", Edipo, convinto di possedere la vera conoscenza, accusa l'indovino di essere un cieco ciarlatano, ma in maniera ironica sta progressivamente rivelando quello che appare agli spettatori, ossia la sua cecità di fronte alle cose divine e all'effettiva realtà dei fatti.

Se Giocasta fa qui riferimento alla mancanza del "lato pratico" di Edipo e della sua razionale capacità di condurre l'indagine con un metodo ben strutturato, il re, che ha sempre dimostrato di essere ben saldo nell'interpretazione dei segni e che fin dall'inizio del dramma manifesta la sua volontà di procedere per autopsia (ἀγὼ δικαιῶν μὴ παρ' ἀγγέλων, τέκνα, | ἄλλων ἀκούειν αὐτὸς ὧδ' ἐλήλυθα: *o figli, io sono giunto qui di persona ritenendo giusto non sentire da altri*, vv. 6-7), viene qui tratteggiato dalla moglie nella stessa maniera in cui egli stesso aveva giudicato Tiresia.

Tuttavia, che cosa precisa esattamente il sintagma τὰ καινά impiegato dalla regina? Lo stesso qualificativo ricorre in Eur., *IT*, 42, per definire le inattese e sorprendenti apparizioni notturne (φάσματα) avute da Ifigenia durante la notte, ma anche gli oracoli (μαντεία καινά) menzionati da Eracle in Soph. *Tr.*, 1165.

Eppure del sogno, in questi versi, non si fa alcun accenno esplicito, mancando una riconoscibile marca allusiva. Il riferimento compare solo ai vv. 980-981 e, come detto in precedenza, in maniera apparentemente casuale, per cui l'evento arriva ad essere banalizzato e presentato come un fatto tipico e noto, interpretabile al pari di un luogo comune e popolare sull'incesto onirico.

A ciò può forse indurre un'altra informazione aggiunta da Giocasta che ci permette di comprenderne meglio la natura: al v. 917 l'espressione ἀλλ' ἔστι τοῦ λέγοντος, ἦν φόβους λέγει¹⁰² mette in rilievo l'influenza esercitata su Edipo da una figura che,

¹⁰¹ Peraltro la ripetizione delle dentali nel verso, che sottolinea ira e disprezzo al contempo (Dawe 2000, p. 130) evoca foneticamente anche un luttuoso canto profetico come quello di Cassandra che invoca il Lossia, presagendo la sua morte: ὅτοτοτοτοῖ (Aesch., *Ag.*, 1072; 1076); la stessa esclamazione viene pronunciata dal coro delle Danaïdi di fronte all'allucinazione onirica, definita un ὄναρ μέλαν (Aesch., *Suppl.*, 888-889).

¹⁰² Longo 1972, p. 206, adotta la lezione εἰ φόβους λέγοι per il v. 917, nella quale considera il verbo come un ottativo di eventualità generica con funzione limitativa.

parlando¹⁰³, gli dice cose angoscianti¹⁰⁴. Il parlante, indicato con l'articolo determinativo τοῦ, definito ma non specifico, è stato spesso identificato con Tiresia, ma l'ultimo riferimento all'indovino compare al v. 747 con il ben precisato sostantivo ὁ μάντις, per il quale si usa il verbo βλέπω, legato alla percezione visiva. In questa circostanza, invece, il participio sostantivato τοῦ λέγοντος (l'uso dell'articolo conferisce anche un valore temporale¹⁰⁵, poiché indica un'azione attuale che ha una durata nel presente), è costituito da un *verbum dicendi* che sembra rievocare l'espressione introdotta da λόγος τις seguita da infinito, a cui Crisotemi ricorre nell'illustrare la descrizione onirica "di seconda mano" in Soph., *El.*, 410-417: con questa costruzione la giovane allude proprio ad una narrazione generica e ad una diceria circolante in città.

Nella tragedia la presenza di chiacchiere, che il re insiste nel voler conoscere, era effettivamente già stata menzionata dal coro in relazione all'uccisione di Laio (vv. 290-291):

XO. καὶ μὴν τὰ γ' ἄλλα κωφὰ καὶ παλαί' ἔπη.

Certo corrono delle voci ma antiche e inconsistenti.

OI. Τὰ ποῖα ταῦτα; Πάντα γὰρ σκοπῶ λόγον.

Quali voci? Verificherò tutto quel che si dice.

Una caratterizzazione di Edipo in preda al timore a seguito di "rumori" viene dichiarata dallo stesso personaggio ai vv. 785-786 (ὅμως| δ' ἔκνιζέ μ' αἰεὶ τοῦθ' ὑφεῖρπε γὰρ πολὺ: *tuttavia quella parola non cessava di tormentarmi sempre, tanto*

¹⁰³ Possiamo ancora pensare al potere del discorso, definito nell'*Encomio a Elena* di Gorgia (8) μέγας δυνάστης in Soph., *El.*, 415 ss.

¹⁰⁴ *La paura è funzione dominante dell'Edipo Re. La paura o meglio le paure stabiliscono sinergicamente nella tragedia un effetto ascendente di tensione che culmina nel grido "ahi, ahi, tutto ora risulta chiaro"* (v. 1182): Lanza 1986, p. 34. Di Benedetto, analogamente, sottolinea il grande spazio attribuito alla paura da Sofocle, affermando però che si tratta solo di una caratterizzazione spiccatamente personale, dissociandola dalla *polis* e dai suoi istituti: Di Benedetto 1983, pp. 106 ss. Il terrore, inoltre, è elemento caratteristico della rivelazione onirica nelle *Coefore* di Eschilo (Abbate 2017, p. 262), e si riscontra anche in altri drammi: Pers. 210, *Suppl.*, 888-902; Ag., 976-981; Cho., 523; Soph., *El.*, 410; Eur. *Hec.*, 69, 75 ss., *Rh.*, 788. In Plat., *Leg.*, X, 904 c-d; 909 d-910 e, il φόβος è ricordato come il sentimento che genera veri e propri incubi. La paura è inoltre una caratteristica del tiranno che emerge già in: Aesch., *PV.*, 224-225; Eur., *Suppl.*, 449; Platone e Senofonte.

¹⁰⁵ Pieraccioni 1990, pp. 248, 299.

infatti si era insinuata dentro di me) e successivamente al v. 1013 con un riferimento specifico al tema dell'incesto (τοῦτ' αὐτό, πρέσβυ, τοῦτό μ' εἰσαεῖ φοβεῖ: *proprio così, o vecchio, questo sempre mi fa paura*¹⁰⁶).

La regina, dunque, come farà anche al momento della citazione del sogno incestuoso (vv. 980-982), sin dall'inizio sta applicando un principio generalizzante nel tentativo di dare una spiegazione alle angosce (irrazionali) del marito.

Da questo fugace accenno ad un generico parlante, appare visibile l'intensa preoccupazione di Giocasta di fronte all'inadeguatezza del marito, a causa della quale, in qualità di regina, ha assunto le funzioni del re, indicate dall'uso della prima persona plurale (ἡμῖν, v. 921; ὀκνοῦμεν πάντες, v. 922; βλέποντες, v. 923) e dal coinvolgimento dei vecchi Tebani nelle sue riflessioni, mentre Edipo, *la femme* come lo definisce bene Bollack¹⁰⁷, depersonalizzato¹⁰⁸, si abbandona ad uno stato d'animo tipico delle donne, secondo un ritratto di vulnerabilità emotiva che i cittadini argivi del coro dell'*Agamennone* attribuiscono al genere femminile (τίς ὧδε παιδνὸς ἢ φρενῶν κεκομμένος, | φλογὸς παραγγέλμασιν | νέοις πυρωθέντα καρδίαν ἔπειτ' | ἀλλαγᾷ λόγου καμεῖν; | γυναικὸς αἰχμᾷ πρέπει | πρὸ τοῦ φανέντος χάριν ξυναινέσαι. | πιθανὸς ἄγαν ὁ θῆλυς ὅρος ἐπινέμεται | ταχύπορος· ἀλλὰ ταχύμορον | γυναικογῆρυτον ὄλλυται κλέος: *chi è mai tanto puerile o tanto pazzo, da infiammarsi il cuore per un fuoco che porta notizie, e poi, abbattersi se cambia l'annuncio? Tipico dell'impulso di femmina compiacersi e gioire prima che sia chiarito l'evento. Troppo credulo il criterio femminile si pasce velocemente; ma altrettanto velocemente perisce la fama proclamata da una donna: Aesch., Ag., 478-487*)¹⁰⁹ e la cui capacità illusoria abbinano ai sogni (vv. 489-492).

¹⁰⁶ Si noti che in entrambi gli esempi "la diceria" viene riportata con un dimostrativo neutro, anche se al singolare.

¹⁰⁷ Bollack 1990, p. 598.

¹⁰⁸ Di Benedetto 1983, p. 112.

¹⁰⁹ Nel passo eschileo qui riportato il coro riflette sulla facilità con cui la parola può impressionare, opponendo un atteggiamento razionale di fronte agli eventi: Clitemnestra ha recentemente annunciato la presa di Troia, che è stata segnalata attraverso una serie di messaggi di fiaccole (vv. 264-267). Alla notizia il coro reagisce in un primo momento con scetticismo, domandandosi se le informazioni derivino da immagini apparse in sogno (vv. 274-275). Tuttavia, sia la regina che il coro associano le visioni oniriche alle illusioni e anche al termine di queste considerazioni sulla debole emotività femminile i cittadini argivi attendono la prova concreta dell'arrivo di Agamennone, desiderando che le staffette di fuoco siano veritiere come ha affermato Clitemnestra e non illusorie come i sogni (vv. 489-492).

La rappresentazione muliebrea del protagonista sembra rispecchiare però anche la figura del tiranno tratteggiata nel dialogo platonico della *Repubblica*. In esso il despota vive nel sonno della ragione e appare necessariamente succube di una paura¹¹⁰ (fattore che, secondo il filosofo, è alla base di veri e propri incubi¹¹¹) a causa della quale vive in casa come una donna¹¹².

Giocasta dichiara ai vecchi tebani che i suoi consigli non sono valsi a nulla per il marito (ὅτ' οὖν παραινοῦσ' οὐδὲν ἐς πλεον ποιῶ, v. 918), ed ora, turbata (ὀκνοῦμεν πάντες), chiede l'intervento di Apollo; a lui la donna si riferisce con l'aggettivo ἄγχιστος¹¹³, che allude alla prossimità fisica, data la presenza di un'ara in suo onore, ma anche metaforica, poiché il dio è ritenuto un soccorso contro i tormenti dal terrore e dall'impurità¹¹⁴ (λύσιν¹¹⁵ εὐαγῆ¹¹⁶, v. 921).

Sembra chiara allora l'esistenza di un nesso tra il terrore e la macchia. I rami di supplice con cui la regina entra in scena rievocano la piaga che affligge Tebe¹¹⁷,

¹¹⁰ Plat., *Rep.*, IX, 578 a.

¹¹¹ Plat., *Leg.*, X, 901 c-d.

¹¹² Plat., *Rep.*, IX, 579 c: ἐν τῇ οἰκίᾳ τὰ πολλὰ ὡς γυνὴ ζῇ. Non solo Edipo è connotato con caratteristiche femminili, ma alla fine del dramma, dopo l'amara scoperta della verità, quando egli chiede di essere bandito dalla sua casa e dalla sua terra, viene invitato da Creonte a rientrare dentro il palazzo, il luogo in cui nascondere la macchia, sebbene sia anche quello in cui essa si è prodotta: vv. 1515 ss. Cfr. anche Segal 1995, p. 211.

¹¹³ In Soph., *El.*, 1104, il termine ha il senso di parente più prossimo. Si potrebbe richiamare quindi in questo caso anche un'invocazione ad Apollo ironicamente per la prossimità familiare che l'uomo intrattiene inconsciamente con la regina.

¹¹⁴ Bollack 1990, p. 601. Apollo sarebbe vicino in senso fisico con una sua statua per la sua prerogativa di *apotropaïos*, e per una connessione con l'oracolo da risolvere (Dawe 2000, p. 189) o per un incubo? Hesych. glossa il termine con la voce προστατήριος.

¹¹⁵ Il sostantivo è in relazione con il verbo λύω (LSJ, s.v., III: *solve, accomplish*) che si inserisce nell'ambito dell'interpretazione divinatoria, come se si trattasse di un indovinello da risolvere: Kamerbeek 1967, p. 101.

¹¹⁶ Sull'aggettivo gli editori non sono concordi nel ritenere che sia riferito non tanto ad Edipo quanto al dio Apollo nel suo carattere splendente (Bollack 1990, pp. 602 ss.; Dawe 2000, p. 189); *contra* Kamerbeek 1967, p. 184, il quale ritiene che il termine si riferisca ad una preghiera perché Edipo non cada o non sia caduto nella macchia. Poiché Giocasta assolve in questi versi alla funzione di re, data l'inabilità del marito, è probabile che in questa circostanza chieda che lo sposo non sia toccato dall'impurità.

¹¹⁷ Per i rami di supplice presenti anche nel Prologo: cfr. McAuslan-Affleck 2003, p. 68. Giocasta effettivamente, nel parlare della contesa tra Edipo e Creonte, allude alla malattia della terra: οὐδ' ἐπαισχύνεσθε γῆς| οὐτω νοσοῦσης ἴδια κινουῦντες κακά; (*non vi vergognate, mentre la città è ammorbatata, a rimestare rancori personali?* vv. 635-636). Secondo Segal questo evento desta la preoccupazione di Giocasta che si rivolge ai signori di Tebe chiamandoli, in contrapposizione all'uso della parola γῆ, con il termine χώρας ἄνακτες, in cui la parola χώρα sta ad indicarne un ruolo politico: Segal 1995, p. 200. In questa parte del dramma, dunque, le due dimensioni, religiosa e politica, sono in relazione tra di loro e l'elemento di connessione è rappresentato dal tema dell'incesto onirico.

eppure la preoccupazione principale, come la donna dichiara, è legata allo sposo. Anche se ciò non è ancora palese, egli certamente rappresenta agli occhi del pubblico il responsabile della sterilità che ha colpito la città: il rifiuto della terra di produrre le messi e l'infertilità di donne e animali, infatti, possono essere concepite come un effetto della violenza esercitata sulla terra tebana (che è in primo luogo natura, ma anche patria e *polis*¹¹⁸), una violenza il cui significato si traduce in termini metaforici nell'immagine dell'incesto onirico con la madre¹¹⁹, tema che emerge proprio in questo episodio e che risulta essere la causa del timore che attanaglia il protagonista.

Similmente alla preghiera pronunciata da Clitemnestra nell'*Elettra* (Soph. *El.*, 634-659) dopo il sogno ominoso, l'invocazione di Giocasta sortisce il sopraggiungere di una notizia inattesa da parte di un messaggero arrivato da Corinto. Ad accoglierlo nelle sue funzioni ufficiali, mentre Edipo si trova dentro il palazzo¹²⁰, è proprio la regina, presentata dal Coro con sapiente effetto ironico di γυνή δὲ μήτηρ θ' ἦδε τῶν κείνου τέκνων (*donna e madre*, v. 928), in cui l'uso della particella enclitica θ' (τε) rafforza e giustappone i due sostantivi di moglie e madre, generando un'allusione alla terribile realtà e tenendo vivo il tema dell'incesto.

In una scena dai chiari toni oracolari evocati dal verbo σημαίνω¹²¹ (vv. 933 e 957), adottato da Giocasta, l'uomo annuncia una notizia che sembra mandata direttamente "da parte di Apollo" e che informa sulla morte del (presunto) padre di Edipo, Polibo. Essa provoca il compiacimento e il sollievo della regina, la quale esprime apertamente il suo più totale scetticismo verso gli oracoli, prima a sé stessa con l'espressione ὦ

¹¹⁸ Nel Prologo vengono utilizzati indifferentemente i termini χώρα, χθών, γῆ, πόλις quando si sottolinea la sterilità della natura, degli animali e degli uomini (vv. 14-57), ma Sofocle non riporta gli effetti fisici della piaga se non in termini di fertilità: Segal 1995, p. 266, n. 10.

¹¹⁹ Vedi anche Bettini-Guidorizzi 2004, p. 166. Stesse considerazioni in Musurillo 1967, p. 82.

¹²⁰ Lo spazio esterno, dove si trova Giocasta, è generalmente associato all'uomo e al suo ruolo pubblico – come abbiamo già visto nell'*Elettra* – mentre quello interno al palazzo è tradizionalmente femminile.

¹²¹ Crahay in AA.VV. 1974, pp. 201-219. Già Eraclito adoperava il verbo in riferimento al dio, che *non dice né nasconde ma dà dei segni*: Heracl., fr. DK 22 B 93. La parola esprime una problematica giustapposizione tra la conoscenza umana, poiché Edipo si serve di segni per la ricostruzione della sua *historia* e la divina conoscenza, indicata dagli auspici ed emanata dal dio: cfr. Segal 1995, pp. 148 ss. *Nell'ultima tragedia di Sofocle, in OC, il termine σημείον appare del tutto svincolato dalla dimensione umana e messo esclusivamente in relazione con il manifestarsi del dio, nella rappresentazione della realtà divina*: cfr. Di Benedetto 1983, p. 95, n. 20. Nel capitolo dedicato all'*Elettra* è già stato evidenziato che il verbo è carico di ambiguità, in analogia con la natura di Apollo di cui possiede le stesse caratteristiche di doppiezza. Sofocle ricorre ad esso quando descrive Oreste nel tessere l'inganno: *El.*, 1294.

θεῶν μαντεύματα (*oh vaticini degli dei!*, v. 946) e dopo pubblicamente¹²²: καὶ νῦν ὅδε πρὸς τῆς τύχης ὄλωλεν οὐδὲ τουδ' ὑπο¹²³ (*e ora quello è morto per mano del destino e non per causa di questo – Edipo*, v. 949); poi, rivolgendosi allo sposo la donna ricalca di aver ribadito più volte e con ragione la vanità delle profezie: ἄκουε τάνδρὸς τοῦδε, καὶ σκόπει κλύων | τὰ σέμν' ἵν' ἤκει τοῦ θεοῦ μαντεύματα (*senti le notizie – o le parole – di quest'uomo e ascoltando vedi dove sono finiti i venerabili oracoli del dio*, vv. 952-953). Lo stravolgimento del processo cognitivo dei due personaggi viene messo in evidenza dalla distinzione semantica tra ἀκούω, verbo esprimente la sensazione dell'udito cosciente e collegato alla comprensione (Aesch., *PV.*, 273: ἀκούσασθ, ὥς μάθῃτε διὰ τέλους τὸ πᾶν; *PV.*, 630) e κλύω che in genere designa la mera percezione uditiva¹²⁴.

Se Edipo in precedenza sembra influenzato da dicerie (τὰ καινὰ... τοῦ λέγοντος, vv. 916-917), ora la moglie gli intima con un categorico imperativo¹²⁵ di ascoltare e intendere le parole dell'uomo che ha davanti (τάνδρὸς τοῦδε) e che screditano gli oracoli di cui già da tempo ella ha cercato di dimostrare l'inaffidabilità.

Confortato dalla morte del padre, con un'ironica esclamazione φεῦ φεῦ (v. 964) che ne sancisce terribilmente anche il falso trionfo, il sovrano si sfoga pronunciando contro le profezie una forte invettiva, con la quale rivela tutta la sua empietà, una caratteristica peculiare dei tiranni¹²⁶, e infine conclude (vv. 971-972):

τὰ δ' οὔν παρόντα συλλαβὼν θεσπίσματα
κεῖται παρ' Ἀιδῇ Πόλυβος ἄξι' οὐδενός.

(*Comunque sia, adesso Polibo giace nell'Ade portandosi dietro i presenti oracoli che non valgono nulla*¹²⁷).

¹²² Bollack 1990, p. 622.

¹²³ *E ora questo è morto per mano del destino e non per sua mano.*

¹²⁴ DELG, LSJ., s.v. κλύω. Cfr. Abbate 2017, p. 121 per il commento al *Prometeo incatenato*.

¹²⁵ DELG, s.v. ἀκούω: *tendre l'oreille*; LSJ: *hear from a person*; II. *give ear to*.

¹²⁶ Lanza 1977, pp. 41 ss.; Giorgini 1993, pp. 193 ss.; Ugolini 2000, pp. 130 ss.

¹²⁷ Seguo in parte la trad. a cura di Ferrari 2015b, il quale però, come molti editori, ha tralasciato di tradurre il participio attributivo παρόντα riferito a θεσπίσματα, un termine su cui non si è posta speciale enfasi (Campbell 1969), Bollack 1990, pp. 630 ss.

L'espressione τὰ δ'οὖν introduce un termine parziale e restrittivo che si riferisce nello specifico ai παρόντα θεσπίσματα, il cui participio attributivo sembra alludere a questa specifica dimensione temporale, e cioè a profezie attuali, del presente¹²⁸.

Eppure, screditati gli oracoli che gli avevano vaticinato cose terribili, tra le quali è inclusa la predizione dell'unione con la madre (l'ultima menzione alle profezie è ai vv. 788-793: Πυθώδε, καί μ'ό Φοῖβος ὦν μὲν ἰκόμην| ἀτιμον ἐξέπεμψεν, ἄλλα δ'ἄθλιω| καὶ δεινὰ καὶ δύστηνα προύφάνη λέγων| ὡς μητρὶ μὲν χρεΐη μὲ μειχτήναι¹²⁹, γένος| δ'ἄτλητον ἀνθρώποισι δηλώσοιμ'ὀρᾶν, | φονεὺς δ'έσοίμην τοῦ φυτεύσαντος πατρός. *Giunto a Delfi, Febo mi mandò via senza onore, ma mi predisse dicendo a me infelice cose terribili, tristi, che era destino che mi unissi alla madre e generassi una prole intollerabile agli uomini, che avrei ucciso il padre che mi aveva generato*), il protagonista, per quanto accolga le dimostrazioni convincenti della regina, alla domanda della donna: οὐκουν ἐγὼ σοι ταῦτα προύλεγον πάλαι; (*ed io non ti dicevo queste cose già da tempo?*, v. 973), sembra essere avvolto ancora nel timore. La risposta di Edipo: ἤϋδα· ἐγὼ δὲ τῶι φόβῳ παρηγόμεν (*ho ascoltato, però io ero trascinato dalla paura*, v. 974) all'interrogativa, sembra dimostrare che l'uomo condivide e accoglie le sue argomentazioni: l'uso del verbo αὐδάω¹³⁰, che pertiene all'enunciazione di un sapere mantico, rispecchia la corrispondente presenza dell'*hapax* προλέγω adoperato dalla regina, che enfatizza una particolare connessione con le predizioni oracolari¹³¹. Adesso (νῦν) nei fatti ella ha confermato l'inconsistenza dei vaticini di cui già prima, con riferimento a quelli passati non verificatisi¹³², ne aveva affermato la vanità, mentre l'uomo ammette di essere stato dominato dalla sua personale paura (τῶι φόβῳ)¹³³.

Tuttavia, nel momento in cui la donna lo esorta ad abbandonare questi pensieri e a non insinuare più niente nel suo animo, μὴ νῦν ἔτ'αὐτῶν μηδὲν ἐς θυμὸν βάλης (v. 975), sembra esistere ancora un impedimento. La ripresa in questo verso del

¹²⁸ Alcuni editori hanno proposto l'idea che si tratti di un participio presente con valore di imperfetto (Roussel, Longo, Dawe), ma Bollack giustamente rileva che ciò esprime una *contradiction entre la disparition de l'angoisse et la valeur du participe*.

¹²⁹ Μείγνυμι in Hom. ed Hdt. è usato in riferimento ai rapporti sessuali come in questo caso.

¹³⁰ Il verbo occorre sovente in contesti legati alla divinazione in Aesch., *PV.*, 948; Soph., *OT*, 392, 527, 568, 731, 846.

¹³¹ Cfr. Hdt., I, 53, 3; VIII, 136, 3; Aesch., *PV.*, 1071. Di Benedetto 1983, p. 111.

¹³² Si veda il riferimento al verso 916: τὰ καὶνὰ τοῖς πάλαι τεκμαίρεται (che predice a Laio che sarebbe morto per mano di suo figlio).

¹³³ Jebb 1966, p. 131; Dawe 2000, p. 195; Condello 2012, p. 392, n. 29.

sostantivo θυμός, già utilizzato in precedenza al v. 917, si riallaccia al sentimento iniziale di timore presentato nella scena di apertura del Terzo Episodio. Sebbene Edipo abbia appena mandato alla malora i presenti vaticini, ma la sua paura non è stata dissipata, anzi è ancora viva e ossessiva, allora teme un elemento apparentemente distinto dagli oracoli, anche se ominosamente implicito in essi.

Così si deduce chiaramente che il tema angosciante è la paura prodotta dall'incesto, giacché il tiranno in tutta risposta ribatte con una metonimia: καὶ πῶς τὸ μητρὸς λέκτρον οὐκ ὀκνεῖν με δεῖ; (*e come posso non temere il talamo con la madre?* v. 976), in cui il καὶ iniziale istituisce un evidente nesso con la precedente ingiunzione della regina a non lasciarsi persuadere da sentimenti che condizionino l'esistenza. L'impiego del *verbum timendi* ὀκνέω, a sua volta, ristabilisce un collegamento con l'inquietante discorso che Giocasta, preoccupata per lo sgomento di Edipo nel reggere la nave/*polis*, rivolge ai nobili tebani all'inizio dell'Episodio. A questo tema rinviano inoltre alcuni indicatori che accompagnano il colloquio della regina, quali la marcata connotazione femminile con la presenza di Giocasta (simbolo della tirannide¹³⁴) e quella muliebre di Edipo, ormai inadatto a governare, i rami di supplice che evocano la pestilenza¹³⁵, e il contesto permeato da una forza psicologica violenta che si abbatte sui due personaggi. Tutti questi elementi conducono in effetti ad un'allegoria della tirannide che si traduce in forma onirica nella metafora di un'unione illecita con la madre.

Sul protagonista non grava dunque il peso di un oracolo, quanto aleggia il fantasma o, per meglio dire, il sogno¹³⁶ dell'incesto, un sogno nel quale egli si trova immerso, che si aggira intorno a lui silenziosamente, perché a questo tema nel testo non si accenna se non in forma indiretta con uno sforzo retorico-linguistico considerevole. L'opera è infatti pervasa da quella che Condello¹³⁷ definisce una "retorica dell'incesto" e si esprime attraverso circonlocuzioni (vv. 366-367), metafore (vv. 420, 460, 1209), l'uso di una metonimia (come in questo caso), eufemismi e successivamente attraverso un'aposiopesi che omette di esprimere con chiarezza il crimine con una definizione incompleta traducibile mediante dei puntini di sospensione: τὸν μητρὸς –

¹³⁴ L'unione con la regina è il presupposto alla base del potere di Edipo e si lega inscindibilmente alla sua natura tirannica.

¹³⁵ Come malattia prodotta dall'incesto: cfr. Guidorizzi in Bettini-Guidorizzi 2004, p. 166.

¹³⁶ Cfr. *supra*, § II.4, n. 104.

¹³⁷ Condello 2015, pp. 367-394.

αύδῶν ἀνόσι'οὔδ' ῥητά μοι (*colui che della propria madre... non posso dire parole empie*, v. 1289). Nella lingua greca, in effetti, non appare l'uso di un sostantivo specifico con il quale si possa espressamente definire l'incesto¹³⁸, *che è oggetto*, anche qui, *di evasiva (e tortuosa) allusione*¹³⁹.

A questo punto, con lo scopo di tranquillizzare il marito, si inserisce la generale risposta di Giocasta, la quale presenta il popolare esempio dell'incesto onirico, definito da Edmunds e Condello rispettivamente come una *trivialization* e un *brusco décalage stilistico*¹⁴⁰.

II.4.1 Il sogno (vv. 977-983)

ΙΟ. τί δ' ἄν φοβοῖτ' ἄνθρωπος, ὧι τὰ τῆς τύχης
 κρατεῖ, πρόνοια δ' ἐστὶν οὐδενὸς σαφής;
 εἰκῆι κράτιστον ζῆν, ὅπως δύναίτο τις.
 σύ δ' εἰς τὰ μητρὸς μὴ φοβοῦ νυμφεύματα· 980
 πολλοὶ γὰρ ἤδη κὰν ὀνείρασιν βροτῶν
 μητρὶ ξυνηυνάσθησαν· ἀλλὰ ταῦθ' ὅττωι
 παρ' οὐδέν ἐστι, ῥᾷστα τὸν βίον φέρει.

(*Ma che cosa non dovrebbe temere l'uomo, il quale è dominato dalle vicissitudini del caso e non ha alcuna preveggenza sicura? La cosa migliore è vivere per caso, come uno possa.*

Tu non aver paura delle nozze con la madre: molti uomini, infatti, anche nei sogni si sono già congiunti con la madre; ma chiunque non ci faccia caso, sopporta la vita più facilmente).

In forma di interrogativa retorica la regina presenta una considerazione generale attraverso il ricorso ad un ottativo potenziale che esprime una possibilità nel

¹³⁸ Nel testo greco compare il generico sostantivo μῖασμα, mentre nella lingua italiana il termine deriva dal latino *incestus*: contaminato, impuro. In *Od.*, XI, 271-274: μητέρα τ' Οἰδιπόδαο ἶδον, καλὴν Ἐπικάστην, | ἣ μέγα ἔργον ἔρεξεν αἰδρεῖνσι νόοιο | γημαμένη ᾧ υἱ· *vidi la madre di Edipo, la bella Epicasta, che fece un atto enorme e non sapeva, unendosi al figlio.*

¹³⁹ In corsivo viene riportata una citazione da Condello 2015, p. 370.

¹⁴⁰ Condello 2012, pp. 383 ss.

presente (φοβοῖτο): se sono le vicissitudini (si noti il plurale τὰ τῆς τύχης¹⁴¹) del caso a dominare la vita dell'uomo ed è dunque negata la possibilità del conoscere e di controllare il futuro, che cosa dovrebbe egli prevedere e dunque temere? Il nucleo del discorso di Giocasta ruota attorno al tema della paura, espressa con il verbo φοβέω al medio-passivo, che si riallaccia al sostantivo φόβωι (v. 974) e si avvicina al campo semantico di ὀκνέω¹⁴² (v. 974). Sebbene la donna stia formulando una generica sentenza, l'uso di φοβέω in questa diatesi, come si evince dalle uniche tre occorrenze nell'opera (vv. 227, 977 e 980) riferibili tutte ad Edipo, allude precisamente al protagonista. In particolare, nell'editto che il sovrano proclama inconsciamente contro sé stesso il termine è associato all'invito rivolto al colpevole a liberarsi della propria colpa (κεί μὲν φοβεῖται, τούπικλημ' ὑπεξελών| αὐτὸς καθ' αὐτοῦ· (*se teme per sé si liberi spontaneamente della propria colpa*, v. 227). Il timore, dunque, anche se applicato genericamente da Giocasta agli eventi dell'avvenire, con sottile ironia suggerisce, da un lato, un nesso con il proclama legato all'oracolo e, dall'altro, allude al caso presente, come specificato dall'ottativo potenziale¹⁴³; i due momenti risultano effettivamente correlati tra di loro giacché è stata proprio l'uccisione del re/patricidio a comportare la conseguente unione con la regina/madre. L'espressione del timore allora affiora anche come un'allusione al contesto politico. In questo senso può essere interpretato inoltre l'impiego del verbo κρατεῖ, spesso presente nel linguaggio medico del tempo¹⁴⁴, e ricorrente nelle metafore politiche (per indicare uno stato di malessere che esprime un disequilibrio delle parti¹⁴⁵) in riferimento ad un potere caratterizzato dall'uso della forza¹⁴⁶ e perciò spesso associato alla tirannide e alla malattia.

¹⁴¹ Per Jebb 1966, p. 106, τὰ τῆς τύχης è qualcosa di più di una mera perifrasi per ἡ τύχη, poiché il plurale suggerisce i successivi avvenimenti.

¹⁴² DELG, s.v. ὀκνος: *hésitation, timidité, crainte*. Il sostantivo e il verbo derivato, anche se in maniera più attenuata rispetto a φόβομαι, pertengono al campo semantico della paura.

¹⁴³ Secondo Catenacci, la tirannide è immersa nel presente, non può essere genericamente tesauroizzata: Catenacci 2012, p. 24.

¹⁴⁴ Vegetti 1983, pp. 45 ss.; in *OT*, Sofocle ricorre spesso all'uso di termini tratti dal linguaggio della medicina: cfr. *supra*, § II.1, p. 123. Cfr. anche Ugolini 2000, p. 160. È significativo che l'aggettivo corrispondente sia utilizzato dal sacerdote di Zeus nel Prologo proprio in riferimento ad Edipo (chiamato ὦ κρατύνων al v. 16 e ὦ κράτιστον al v. 40), quando gli si chiede di intervenire per il problema della pestilenza. Ciò rafforza il legame tra il protagonista e la pestilenza, di cui egli è la causa primaria.

¹⁴⁵ Cfr. *supra*, § II.2, n. 50.

¹⁴⁶ Chantraine 1968, s.v. κράτος: il verbo contiene l'accezione di "essere il più forte".

Tuttavia, la *gnome* di Giocasta sentenza, attraverso la particella avversativa δέ, che la paura è un sentimento privo di consistenza, dal momento che a governare è la mutevole τύχη e non vi è nessuna preveggenza chiara delle cose. Sebbene al sostantivo πρόνοια¹⁴⁷ (v. 978) non si possa applicare il concetto di provvidenza divina¹⁴⁸ – dato che il discorso di Giocasta è tutto improntato non tanto ad un iper-razionalismo quanto ad un totale irrazionalismo¹⁴⁹ – il termine, indicando la capacità per l'uomo di conoscere gli eventi, è comunque associato all'aggettivo σαφής, il quale nel dramma è ambivalente, ma adottato ad illustrare non tanto la conoscenza di tipo umano-razionale, quanto soprattutto quella divina¹⁵⁰. Se l'attributo e l'avverbio corrispondente σαφῶς, nel corso della tragedia, sono applicati da Edipo in riferimento ad un'indagine rigorosamente scientifica, gli stessi lessemi ricorrono in particolare nella caratterizzazione del dio Apollo e dell'oracolo (vv. 106, 604, 1011, 1182), ma anche nelle sarcastiche battute che Edipo lancia a Tiresia (al v. 390), insieme alla negazione ἀσαφῆ (v. 439), con cui si indica l'ambigua maniera comunicativa dell'indovino, indecifrabile per il sovrano. Sofocle, dunque, nel dramma gioca su questa doppia valenza, mettendo in evidenza una conoscenza stratificata su due livelli: una, divina e mantica, a lungo messa in discussione dai personaggi di Edipo e Giocasta, che al finale si rivelerà superiore ed autentica rispetto all'altra, quella umana¹⁵¹. Il culmine nel sancire la superiorità della conoscenza oracolare, viene raggiunto al v. 1182: ἰοὺ ἰοὺ· τὰ πάντ' ἄν ἐξήκοι¹⁵² σαφῆ (*ahimé! Tutto appare chiaro!*) in cui il tiranno deve dolorosamente riconoscere il compimento delle profezie.

Eppure Giocasta, predicando lo stile del vivere a caso (εἰκῆι) come κράτιστον¹⁵³, la forma che considera migliore, se da un lato cerca di destrutturare e discostarsi dalla

¹⁴⁷ LSJ, s.v., *providence, divine providence*. Con questa valenza esso si incontra ad esempio in Soph., *Tr.*, 323; *OC*, 1180; Eur., *Pho.*, 637; *IT*, 365;

¹⁴⁸ L'opinione è condivisa da molti critici: Bollack, Jebb, Bruhn, Kamerbeek.

¹⁴⁹ Vegetti 1983, pp. 23 ss.

¹⁵⁰ *Su significado original es "evidente, claro, manifiesto", aplicado a cosas percibidas con los sentidos o con la mente. Generalmente acompañado de verbos de saber o de lengua. Expresa la idea de la evidencia, de la claridad, desde un punto de vista objetivo, en particular de adivinos y profetas, veraces, que emiten palabras dignas de crédito: cfr. Pedrero Sancho 2014, pp. 59 ss.*

¹⁵¹ Cfr. Diller 1963, pp. 1-30; Ugolini 1987, p. 25.

¹⁵² Il verbo ἐξήκω indica il compiersi di oracoli, sogni e simili: cfr. Hdt., I, 120, 4; VI, 80.

¹⁵³ Vedasi ancora come la nozione di "cosa migliore" sia connessa al significato del potere: cfr. DELG, s.v. κράτος. In realtà questo principio sarà contraddetto da Giocasta che, con il suo

conoscenza oracolare, dall'altro non sembra neppure muoversi secondo un principio razionalistico, ma correre sul filo della dimensione irrazionale¹⁵⁴ e del sogno. Il passo sembra infatti rievocare la condizione onirica e di incoscienza che caratterizzava i mortali prima del filantropico intervento di Prometeo, colui che avviò gli uomini alla conoscenza (Aesch., *PV.*, 447-450: οἱ πρῶτα μὲν βλέποντες ἔβλεπον μάτην, | κλύοντες οὐκ ἤκουον, ἀλλ' ὀνείρατων | ἀλίγκιοι μορφῇσι τὸν μακρὸν βίον | ἔφυρον εἰκῆι πάντα [...] *i primi uomini pur guardando non vedevano, pur ascoltando non sentivano, ma come immagini di sogni vivevano confusamente una lunga vita e confondevano tutta a casa*) e insegnò loro i diversi tipi di divinazione (vv. 483-486: τρόπους τε πολλοὺς μαντικῆς ἐστοίχισα, | κᾶκρινα πρῶτος ἐξ ὀνείράτων ἃ χρεὶ | ὕπαρ γενέσθαι, κληδόνας τε δυσκρίτους | ἐγνώρις' αὐτοῖς ἐνοδίους τε συμβόλους: *spiegai loro distintamente i diversi tipi di divinazione, e per primo insegnai a discernere le visioni veridiche che vengono dai sogni, le voci confuse dei presagi, gli indizi da trarre dagli incontri*). D'altra parte queste linee eschilee riecheggiano proprio le sibilline parole pronunciate da Tiresia contro Edipo al v. 413 (σὺ καὶ δέδορκῶς κού βλέπεις ἴν' εἴ κακοῦ¹⁵⁵, | οὐδ' ἔνθα ναίεις: *pur vedendo, tu non vedi in quale male sei caduto*) che ora sono applicabili alla figura di Giocasta.

Se dunque la donna apparentemente sembra impostare un discorso assolutamente lucido e calcolato a dimostrare la casualità degli eventi per sfatare il mito della paura, in realtà l'esempio dell'incesto onirico che Sofocle mette in bocca alla regina non risulta affatto casuale, ma mira in maniera latente a rispondere ad una polemica contro la divinazione¹⁵⁶, mostrando il significato e la veridicità dei sogni e lo stato di

comportamento, non farà altro che smentire quello che afferma in questi versi: *il suicidarsi non è certo un εἰκῆι ζῆν*: Di Benedetto 1983, p. 116.

¹⁵⁴ L'avverbio εἰκῆι ricorre anche in Senofane ed in Eraclito. In particolare, nel primo, fr. DK 21 B 2, 13, il termine allude ad una forza che si contrappone alla sua σοφίη (vv. 12 e 14), mentre in Eraclito il fr. B 47, 1 (μὴ εἰκῆι περὶ τῶν μέγιστων συμβαλλώμεθα: *non contribuiamo casualmente alle cose più importanti*) e il fr. DK 22 B 124, 5 (σάρμα εἰκῆι κεχυμένων ὁ κάλλιστος φησὶν Ἡράκλειτος, ὁ κόσμος: *il cosmo, un cumulo di cose versate a caso la cosa più giusta dice Eraclito*) presentano la casualità come un elemento che distoglie dall'ordine del mondo naturale. Con speciale riguardo a quest'ultimo frammento che ci è pervenuto grazie ad una citazione di Teofrasto, Kahn 1979, p. 287, individua un riferimento alla struttura del sistema universale eracliteo, basato sulla necessità di una coincidenza tra il caso e la preveggenza.

¹⁵⁵ Per il verso ho scelto la *lectio* proposta da Bollack 1990, p. 210, discostandomi da Dawe 2000, che presenta invece δεδορκῶς οὐ βλέπεις...

¹⁵⁶ Per Diano 1968, p. 136, non si tratta di difendere la fede negli oracoli quanto di confutare la concezione dell'uomo e del mondo che si era venuta affermando ad Atene sotto

inconsapevolezza in cui versano i due protagonisti. Peccando di presunzione perché non possiedono la vera conoscenza, essi vivono, infatti, in una realtà fatta di illusioni e menzogne.

La portavoce di questo messaggio allora è proprio la più convinta assertrice di un improvvisato razionalismo, applicato attraverso una progressiva demolizione degli oracoli. La donna arriva così a banalizzare in questi versi l'esperienza dell'incesto proprio con il ricorso all'immaginario onirico, la dimensione che ne rappresenta lo stato di "dormienti" ed esprime la condizione di un regime dispotico. Era infatti ben nota nella Grecia antica l'associazione del sogno incestuoso al tema della tirannide¹⁵⁷, in connessione all'angoscia che da questo ne derivava¹⁵⁸. In questi versi il sogno viene invece trattato dalla donna come un'esperienza diffusa e tipica che non deve incidere sulle paure dell'uomo e quindi sulla sua vita. Procederò più nel dettaglio ad analizzare i versi in questione.

A partire dal v. 980 Giocasta passa da una considerazione generale ad una particolare, includendo il caso specifico cui accenna Edipo, come implica l'uso della particella avversativa δέ, che delinea anche una sottile opposizione rispetto all'affermazione teorica sopra presentata¹⁵⁹. Il consiglio, fornito mediante l'imperativo μὴ φόβου, che si ricollega ancora all'ossessivo tema della paura e costituisce il campo semantico dominante di queste linee, ha come oggetto le εἰς τὰ μητρὸς συμφεύματα, un'altra forma "eufemistica" per designare l'incesto. Tuttavia, il sostantivo, significativamente alla fine del verso a racchiudere il perentorio *verbum timendi* e il genitivo μητρὸς, sembra apparire nei testi letterari con una connotazione principalmente negativa¹⁶⁰ (Soph., *Tr.* 7; Eur., *IT*, 365) e in connessione con lo stato di

Anassagora, sebbene tutta l'opera sia indubitabilmente permeata da una fondamentale concezione religiosa.

¹⁵⁷ L'esempio più celebre è il sogno di Ippia riportato in Hdt: VI, 107, ma la tradizione ricorda anche quello di Cesare citato da Plut., *Caes.*, 32, 9; Svet., *Caes.*, 7. Al tiranno si attribuisce in generale una condotta sessuale riprovevole e in particolare l'azione dell'incesto. Si ricordino i casi di Periandro, tiranno di Corinto (Parthen., *Narr. Amat.*, 17; Diog. Laert., I, 96= Aristipp., 163), con il quale la vicenda di Edipo presenta numerose affinità, l'incesto di Tieste ai danni della propria figlia Pelopia da cui nasce Egisto (cfr. Gentili 1986, pp. 117-133) e i casi di Serse (Hdt., IX, 108) e Cambise (Hdt., III, 31). Sul tema cfr. Catenacci 2012, pp. 121-141; Cazzuffi 2013, pp. 255-273.

¹⁵⁸ Le infrazioni dell'ordine naturale assumono la forma di una colpa gravissima: Condello 2012, p. 396, Catenacci 2012, p. 131.

¹⁵⁹ Condello 2012, p. 393.

¹⁶⁰ In Soph., *Tr.*, 7; in realtà troviamo come variante l'espressione συμφείων ὄκνον, dunque nozze connesse con l'angoscia e la paura. In Eur., *IT*, 365; dopo la menzione del sogno Ifigenia

angoscia, mentre la preposizione εἰς, ad esso associata, ne enfatizza il carattere ossessivo, isolando l'oggetto della fissazione particolare¹⁶¹. La preposizione viene invece messa in relazione con un accusativo dipendente dal verbo ἀποβλέπω nella glossa di Planude¹⁶², il quale mette in rilievo la direzione dello sguardo εἰς τὴν μητέρα ἀποβλέπων, probabilmente per indicare ironicamente la trasposizione di una visione che da onirica si è fatta reale¹⁶³. In effetti, oltre al fatto che tutto il dramma è articolato in un complesso binomio vista-conoscenza¹⁶⁴, che si riassume già nel suo titolo (sebbene Οἰδίπους significhi propriamente “colui che ha i piedi gonfi¹⁶⁵” da οἶδημα πούς, il nome costituirebbe un'anfibologia, giacché contiene anche il tema verbale al tempo perfetto di ἴδεῖν, οἶδα¹⁶⁶, che indica la conoscenza per reale percezione con i sensi), il verbo βλέπω trova impiego in contesti legati alla divinazione e in particolare a Tiresia¹⁶⁷, che difetta della capacità fisica della vista (vv. 302, 304, 348, 375), ma è in possesso di una percezione interiore. Il commento dello scoliasta sembra alludere al valore del termine in connessione con le predizioni. Ad ἀποβλέπων si può ben applicare un doppio senso: il primo è di ironia tragica, da intendersi come sguardo fisico diretto, concretizzatosi attraverso le nozze e l'unione con quella che è la madre; il secondo allude, invece, all'avvenimento onirico, che per i due personaggi non rappresenta tanto una vera e propria esperienza visiva fatta con gli occhi (motivo per cui non si sottintenderebbe εἰσοράω) quanto una di tipo logico-mentale, dal momento che non si parla di un evento onirico effettivo. Si tratta di un caso in cui viene citata una visione notturna non associata ad un verbo di percezione, perché effettivamente non viene vista.

rievoca il momento in cui stava per essere immolata, da lei definito come “nozze scellerate”: νυμφεύματ' αἰσχρά.

¹⁶¹ Bollack 1990, p. 636; Condello 2012, p. 393.

¹⁶² La glossa viene accolta da Longo ed Earle. In particolare Longo 1972, p. 213, rileva nell'espressione εἰς τὰ μητρός un costrutto insolito.

¹⁶³ Già Björck 1964, p. 312, rileva come il sogno incestuoso di Ippia citato da Hdt., al quale Sofocle sembra ispirarsi, sia descritto come una visione, utilizzando il verbo ὁράω.

¹⁶⁴ Si trovano, infatti, numerosissimi vocaboli che circoscrivono il campo semantico dell'indagare-sapere-conoscere: cfr. Ugolini 1987, p. 25.

¹⁶⁵ Ruipérez 2006, pp. 34, 53.

¹⁶⁶ Così il nome può indicare anche “colui che ha scoperto l'enigma dei piedi” di cui egli è simbolo, Vernant-Vidal Naquet 1981, pp. 113 ss. Cfr. anche Segal 1981, p. 207; Segal 1995, p. 141.

¹⁶⁷ Il coro usa invece il verbo ὁράω che attribuisce all'indovino la stessa capacità profetica di Apollo (vv. 284-285).

A concludere il verso, contenente la sintesi e il nodo centrale del discorso (l'unione con la madre), vi è un punto di sospensione (graficamente traducibile con i due punti) che consente a Giocasta di specificare meglio la sua affermazione attraverso una nuova ripresa di un motivo generale: l'esempio dell'incesto onirico.

La congiunzione γάρ ha infatti valenza probatoria e pone il *focus* su un'esperienza concreta che è di carattere popolare e perciò da considerare esemplare. Già l'uso dell'aggettivo πολλοί accompagnato dal partitivo βροτῶν costituisce una nota procedura dialettica generalizzante e dal significato universale, che ritroviamo similmente impiegata da Oreste¹⁶⁸ in Soph., *El.*, 62: ἤδη γὰρ εἶδον πολλάκις καὶ τοὺς σοφοὺς (*infatti, ho visto spesso anche i saggi*), dove la presenza degli avverbi ἤδη e πολλάκις, in analogia con l'uso di ἤδη combinato con l'aggettivo πολλοί, pongono l'accento sulla frequenza oltre che sul numero; la presenza del καί, inoltre, trova un'analogia con il κὰν ὄνειρασιν presente nel nostro testo.

La funzione della congiunzione καί¹⁶⁹, in particolare, è stata finemente analizzata da Condello,¹⁷⁰ il quale, partendo dal dato di fatto che questa richiede un antecedente *chiaro, prossimo e facilmente riconoscibile*, ha rilevato come l'unico nesso giustificabile sia rappresentato dalla paura e precisamente dal perentorio μὴ φοβοῦ, giacché di profezie non si discorre da tempo, precisamente dai vv. 964-972, e dunque essa non può essere rappresentata dai θεσπίσματα del v. 971; il tema, per di più, dovrebbe presupporre a sua volta l'equiparazione esplicita di sogni ed oracoli, che è assente nel testo.

L'eufemistica unione con la madre, espressa con l'*hapax* ξυνευνάζω, è posta in rilievo mediante un *enjambement* nel verso successivo, mentre in prima posizione compare in forma di poliptoto il sostantivo μητρί che si riallaccia al μητρός del v. 980.

L'incesto, tematicamente rilevante in questo episodio ma, come detto in precedenza, mai menzionato con un sostantivo specifico¹⁷¹, appare qui illustrato da

¹⁶⁸ Nel passo in questione Oreste ha architettato un inganno ai danni di Clitemnestra ed Egisto nel quale l'eroe si finge morto per conseguire il successo della sua azione, come già avevano fatto molti sapienti.

¹⁶⁹ La congiunzione, raramente tradotta nelle edizioni moderne per i problemi interpretativi, è stata considerata riferita agli oracoli da Bollack 1990, p. 636, ma anche da altri critici (Jebb, Longo); mentre Kamerbeek 1967, p. 192, lo considera un καί restrittivo.

¹⁷⁰ Condello 2012, pp. 379-407.

¹⁷¹ Nel testo incontriamo la parola μίasma (v. 1012), la quale, però, ha un significato generico, avendo molte connotazioni etico-religiose.

un aoristo passivo, ξυνησυνάσθησαν, con il valore di “giacere insieme”, che trova solo due occorrenze nel panorama letterario (Pind., *Pyth.*, IV, 254; Hdt., VI, 107).

I due esempi sono accomunati con quello sofocleo per il significato politico e religioso in relazione all'ambito oracolare in essi contenuto. In particolare, nell'organizzazione retorica complessiva dell'ode pindarica, che rievoca la sanzione divina del regno dei Battiadi¹⁷², ad assumere un ruolo preminente sono oracoli, prodigi, sogni profetici e interventi divini, che in questo senso avvicinano l'opera al dramma sofocleo. Il verbo ξυνευνάζω, nello specifico, definisce l'unione di Giasone e Medea a seguito dell'uccisione del serpente/drago nella Colchide e del rapimento della donna, figlia del re della regione e a sua volta assassina di Pelia, l'impostore che sottrae il potere al padre di Giasone, un tempo il re legittimo¹⁷³. È dunque un episodio mitico affine a quello di Edipo, poiché la vittoria sulla Sfinge consente al protagonista l'unione con la regina di Tebe, grazie alla quale diviene sovrano della città. Il verbo assume dunque rilevanza nel giustificare un fatto politico e la presa del potere.

La seconda occorrenza, già citata per comunanza sul tema dell'incesto, è il racconto erodoteo di Ippia (indubbiamente ben conosciuto da Sofocle). Anche in questo caso il contesto è ancora politico, perché narra il tentativo di invasione persiana, capeggiato dal figlio del tiranno di Pisistrato, Ippia, in occasione della battaglia di Maratona, il quale cercava di riconquistare così la sua autorità ad Atene. In questa narrazione l'elemento onirico assume un significato non irrilevante, dato che i Pisistratidi e in particolare i figli del tiranno erano particolarmente legati alla tradizione oracolare, di cui il giovane tiranno risultava eccezionalmente competente. Il racconto pone l'accento soprattutto sull'interpretazione dell'evento e sul suo valore profetico.

¹⁷² Arcesilao re di Cirene, destinatario della Pitica, era originario della famiglia dei Battiadi. L'ode fu composta da Pindaro per celebrare la vittoria del re nel concorso della quadriga a Delfi nel 426 a.C. e venne scritta anche per sancire la legittimità del regno, in un momento di tensione politica interna alla città: cfr. Gentili 2000, introduzione LX.

¹⁷³ L'episodio mitologico era narrato anche in una tragedia euripidea di cui ci restano solo dei frammenti, *I Peliadi*, che Goossens data all'incirca al 455 a.C. In essa Pelia era descritto come un impostore ed un tiranno, il cui potere, fondato sulla violenza, si opponeva alla realtà patriarcale della famiglia di Giasone. Nel dramma Medea persuadeva con l'inganno le figlie di Pelia a farlo a pezzi, portando in scena la rappresentazione della fine della tirannide. Cfr. Goossens 1962, pp. 3 ss.

Un fatto da non trascurare è che in Erodoto i sognatori sono tutti di estrazione barbara¹⁷⁴ (le due eccezioni sono rappresentate dal sogno della figlia di Policrate¹⁷⁵, tiranno di Samo, ed il sogno di Agariste, madre di Pericle¹⁷⁶ che discendeva da Clistene, tiranno di Sicione), mentre il Pisistratide Ippia¹⁷⁷ intrattenne relazioni con i persiani in tarda età. Perciò, possiamo affermare che, anche se non si tratta di barbari, essi sono comunque considerati estranei alla *polis*, in quanto connessi al concetto di tirannide¹⁷⁸. Anche in questo dramma Sofocle tratteggia Edipo come uno straniero (ξένος, v. 452), nonostante la sua origine tebana, poiché nasce come escluso dalla città e trova accoglienza in origine in un mondo agreste e non civilizzato, quello iniziale del monte Citerone (celebrato dal coro al v. 1089).

Infine, tutte le descrizioni oniriche di Erodoto trovano sempre una dimostrazione di autenticità e una loro realizzazione, malgrado la difficoltà esegetica: i vari sovrani barbari, inclusi i Pisistratidi, non risultano infatti in grado di “maneggiarle” ed interpretarle¹⁷⁹. In particolare, per quel che riguarda Ipparco, Erodoto racconta che affidò agli *oneiropoli*¹⁸⁰ l'interpretazione del suo sogno, presagio di sventura, prima del suo assassinio, ma che infine trascurò la visione. Analogo il sogno premonitore di Ippia, che viene da lui interpretato erroneamente come presagio infausto per la riconquista di riconquistare della sua terra mentre è schierato con il re persiano.

Anche il sogno di Giocasta si è tragicamente realizzato, per quanto la donna con una congiunzione avversativa ἀλλά (v. 982) dimostri la totale ignoranza sulla sua occulta veridicità. Con l'espressione ἀλλά ταῦθ' ὅτῳ | παρ' οὐδέν ἐστι, ῥᾷστα τὸν βίον φέρει (vv. 982-983) ella non cerca di equiparare oracoli e profezie, ma tenta di indurre il marito all'indifferenza: per quanto i sogni in un'ideologia tipica e diffusa, e supponibile propria anche del pubblico ateniese, possano generare delle paure come

¹⁷⁴ Harris 2009, p. 146; Stoneman 2011, p. 106.

¹⁷⁵ Hdt., III, 124.

¹⁷⁶ Nei *Chironi* di Cratino (Fr. 258-259 K) Pericle era chiamato tiranno. Frisch spiega variamente il sogno in cui Agariste aveva visto un leone, interpretandolo come un simbolo della grandezza del figlio come un re o come un animale predatore tirannico o entrambi: Frisch 1968, p. 42.

¹⁷⁷ Hdt., V, 56, 1; V, 93, 2; VI, 107.

¹⁷⁸ Vedi anche Holt 1998, pp. 227 ss.

¹⁷⁹ Del sogno di Agariste madre di Pericle si ha, invece, solo un accenno senza nessun commento da parte dello storiografo.

¹⁸⁰ How-Wells 1967 *ad V 56*, riscontra un'insistenza da parte di Erodoto sulla realtà del sogno e l'idea che la comunicazione agli *oneiropoli* alludesse ad una messa in discussione della sua credibilità da parte di Ipparco.

quella dell'unione con la propria madre¹⁸¹, il tema non deve esercitare un influsso sulla vita degli uomini – i quali così vivono più facilmente – ma dovrebbe essere trattato solo come se fosse un sogno, appunto, e come espressione dello stato di precarietà e incertezza tipico della condizione umana.

Per quanto il ragionamento di Giocasta risponda alle necessità della logica, Edipo, pur ammettendone la validità con un καλῶς ἅπαντα (v. 984) che richiama il precedente καλῶς νομίζεις (v. 859), contrappone la sua paura alle parole della donna: νῦν δ' ἐπεὶ ζῆ, πᾶσ' ἀνάγκη, κεί καλῶς λέγεις, ὀκνεῖν (*ma ora, poiché vive, è necessario, anche se dici bene, avere paura*, vv. 985-986). Di fronte al discorso astratto della regina, costruito solo di parole, vi è il caso tangibile dell'uomo, il cui timore, derivante dal fatto che la madre sia ancora in vita, non si è dissolto ed appare incalzante in queste linee (vv. 988, 989, 991, 1000, 1002, 1013), occorrendo ben sette volte nell'arco di ventisette versi. Il μέγας ὀφθαλμός (v. 987), che per Giocasta è rappresentato dalla concreta morte del padre¹⁸², perciò, a nulla serve, non a illuminare¹⁸³ la realtà delle cose.

Della discussa presenza del sostantivo ὀφθαλμός nel testo, che ha diviso i critici inducendo a correzioni ed integrazioni¹⁸⁴, si può forse aggiungere una considerazione. L'impiego può infatti dall'uso volto ad indicare quello che la regina

¹⁸¹ Casquillo Fumanal 2010, pp. 109 ss. ha voluto vedere nell'affermazione di Giocasta un riferimento non tanto alla madre carnale quanto alla madre-terra, giacché il destino di Edipo, spiega, nell'*Edipo a Colono* si completa con la morte (Soph., *OC*, 1661-1662), o, per meglio dire, con l'immagine del protagonista che sprofonda nelle viscere della terra. Senza dubbio ad un livello più profondo si può accogliere una tale simbologia come specchio della duplicità oracolare ed in particolare onirica. Sono numerosi infatti i riferimenti alla terra con i termini γῆ (ricorre 35 volte) χθών (6 volte) e altre parole legate al ciclo della natura e della fertilità: σπέρμα (1077, 1405), φυτεύω (347, 1112, 1404), βλαστάνω, ἀροτήρ, ἀρόω (1485, 1497). Dato che le metafore agrarie si concentrano specialmente ai vv. 1492-1502, nel momento in cui si fa riferimento all'erronea aratura, cioè all'unione incestuosa, un tema inscindibile da quello onirico, si può senza dubbio affermare che il lessico metaforico si presta per lo più ad indicare l'incesto. Infine, Segal denota che il concetto di terra (espresso dai sostantivi γῆ e χθών) indica ciò che è sconosciuto e nascosto alla conoscenza umana: Segal 1995, pp. 199 ss.

¹⁸² Cfr. Aesch., *Cho.*, 934: ὀφθαλμόν οἴκων. È da notare che la battuta del coro si pone dopo il riconoscimento dell'autenticità della profezia onirica da parte di Clitemnestra (ἦ κάρτα μάντις οὐχ' ὀνειράτων φόβος, v. 929) e la sentenza pronunciata in risposta da Oreste, definito in precedenza τερασκόπος (v. 531), che ne sancisce il compimento.

¹⁸³ Accolgo la proposta di Bollack 1990, p. 638, nella definizione di ὀφθαλμός con un «œil qui brille».

¹⁸⁴ Dawe 2000, p. 196, accetta la proposta οἰωνός di Blaydes che a sua volta cita l'esempio di Eur., *Or.*, 788, ma è difficile pensare che si usi un termine strettamente legato alla mantica; mentre la maggior parte degli editori sostiene il significato di "consolazione", per la connessione con la luce (Nauck, Mazon, Kamerbeek).

reputa un valido strumento per pervenire alla conoscenza, basato su una procedura d'indagine attraverso l'osservazione¹⁸⁵ e l'analisi dei fenomeni e che costituisce una prova palese a conferma delle sue affermazioni. D'altra parte, esso evoca tragicamente l'imminente rivelazione della verità, a causa della quale il sovrano, incapace di discernere la reale natura degli eventi e in una condizione metaforica di cecità, si priverà proprio dei suoi occhi. Al v. 1377, infatti, il termine¹⁸⁶ ricorre ancora una volta ad indicare l'inabilità fisiologica del vedere in connessione con la conoscenza e con l'incesto. Era noto come l'organo visivo fosse considerato il canale erotico per eccellenza, attraverso il quale fluisce il desiderio¹⁸⁷, e allo stesso tempo anche elemento di comunicazione tra il mondo interiore e quello che circonda l'individuo¹⁸⁸. L'autoaccecamento pertanto, se da un lato costituisce per Edipo una sorta di castrazione simbolica¹⁸⁹, dall'altro è anche un mezzo per non estendere la macchia intorno a lui¹⁹⁰ e per esprimere la condizione dell'avvenuto processo cognitivo¹⁹¹: la creazione dell'oscurità intorno alle sue pupille è proprio la rappresentazione della precedente condizione di cecità mentale¹⁹² che gli impediva la vera visione.

¹⁸⁵ Concentrati nella prima parte del dramma sono termini come σκοπέω, εὐρίσκω (v. 67), φαίνω (v. 132), mentre diluito in tutto il testo è l'uso di ὁράω: cfr. Ugolini 1987, p. 25.

¹⁸⁶ DELG, s.v. ὄπωπα, distingue tra ὄμμα che include l'oggetto implicato nell'azione fisiologica e ὄφθαλμός, impiegato per designare lo sguardo, l'occhio e talvolta l'oggetto della visione. In Sofocle il sostantivo ὄφθαλμός compare soprattutto a designare l'organo della vista, anche se più raramente, si presta ad indicare il raggiungimento della conoscenza (*El.*, 1468, *Aj.*, 84; 993). Secondo Diano 1968, p. 153, l'uso di questo sostantivo nel verso sarebbe un chiaro richiamo ad Anassagora e alla sua affermazione sull'ὄψις τῶν ἀδήλων τὰ φαινόμενα che Sofocle sottopone a critica anche in altri contesti: fr. 737 Radt: μισῶ γὰρ ὅστις τὰ φανῆ περισκοπεῖ (*odio infatti chiunque osservi le cose invisibili*).

¹⁸⁷ Plat., *Phaedr.*, 251 b-c; 255 b-c; Mugler 1960, pp. 40-72; Padel 1992, pp. 60 ss.; Brillante 1991, p. 108. L'accecamento avviene mediante le περόναι (v. 1269) del vestito di Giocasta che evocano anche il gesto di spogliare la regina dai suoi indumenti nella camera nuziale: Segal 1995, p. 159.

¹⁸⁸ Padel 1992, pp. 61 ss.; Steiner 2001, p. 153.

¹⁸⁹ Sull'accecamento in connessione con l'incesto, cfr. Devereux 1973, pp. 40 e 63 ss. (l'autore fa notare come la profezia della cecità sia pronunciata da Tiresia subito dopo la dichiarazione dell'incesto); Buxton 1980, p. 27; Gentili 1986, p. 121.

¹⁹⁰ Dodds 2016, pp. 79 ss.; Padel 1992, p. 63.

¹⁹¹ In un passo plutarcheo (*De curios.*, 521 d 12) l'autoaccecamento di Democrito mediante la proiezione della luce solare riflessa dagli specchi, avrebbe permesso al filosofo di dedicarsi più approfonditamente all'indagine conoscitiva.

¹⁹² Musurillo 1967, p. 86; Diano 1968, p. 121; Ugolini 1987, p. 30; Pedrero Sancho 2014, p. 63.

Eppure, come termine contrapposto ad ὄμμα¹⁹³, l'organo che in Aesch., *Eum.*, 104, illumina la φρήν ed in Eraclito accende una luce nel buio della notte (cfr. anche Heracl., fr. 26 DK), ὁφθαλμός, rivelando la totale incapacità di percezione di Giocasta, che non crede ai sogni ma arriva anzi a semplificarne la portata cognitiva, sembra rappresentare un'antifrastica allusione alla lungimiranza profetica delle visioni notturne.

Un riferimento ironico all'attività onirica si può inoltre cogliere nel verso ὥστ'οὐχ ὕπνω γ'εὔδοντά μ'έξεγείρετε¹⁹⁴ (*non mi avete svegliato mentre dormivo nel sonno*, v. 65), nel quale la negazione del sonno da parte del sovrano è espressione, da un lato, della sua forte preoccupazione di fronte alla città colpita dalla pestilenza, ma, dall'altro, dimostra la sua incapacità di individuare le cause di questo male, lui che in precedenza, giudicato σοφός (v. 508), aveva liberato Tebe dal flagello della Sfinge. Allora, nella misura in cui non è in grado di afferrare il significato della realtà e delle sue azioni, egli sembra vivere in un mondo illusorio, nel quale appare vittima della propria ignoranza e, pensando di agire da dèsto, come in Eraclito¹⁹⁵, opera in uno stato di torpore¹⁹⁶.

È probabile che Platone avesse in mente proprio Edipo durante la composizione del nono libro della *Repubblica*, nel quale la tirannide viene definita come la realizzazione dei sogni nati nel sonno della ragione e colui che la esercita appare l'opposto del sapiente perché vive in un mondo separato, fittizio, in cui non sa quello che fa (così dice ad Edipo il messaggero arrivato da Corinto sulla falsa opinione dell'identità materna: οὐκ εἰδὼς τί δρᾷς: *non sai quello che fai*, v. 1008), e compie da sveglio ciò che gli altri sognano soltanto nel sonno. Una simile raffigurazione sembra sovrapporsi in effetti alla figura di Edipo, che vive totalmente immerso nella *doxa*, e nella quale sogno e realtà, apparenza e verità coincidono¹⁹⁷. Questo può forse spiegare l'assenza di un verbo di percezione nel riferimento all'incesto onirico da parte di Giocasta, dato che i due personaggi incarnano una condizione allegorica di

¹⁹³ Il sostantivo viene invece adoperato da Edipo per la definizione della visione fisiologica al v. 999: τὰ τῶν τεκόντων ὄμμαθ'ἡδιστον βλέπειν.

¹⁹⁴ Il verbo ἐξεγείρω compare in associazione ai sogni in Aesch., *Ag.*, 892, un passo nel quale Clitemnestra contrappone un lungo stato di veglia ad un sonno brevissimo rivelatore di una realtà nascosta, quella della sua intenzione di uccidere il marito.

¹⁹⁵ Sulla concezione del sonno e del sogno in Eraclito cfr. Brillante 1991, pp. 56-69.

¹⁹⁶ Catenacci 2012, p. 17: *la tirannide resta a lungo nella fantasia dell'uomo greco un sogno, magari incestuoso, come quello che Platone attribuisce alla componente tirannica dell'anima.*

¹⁹⁷ Giorgini 1993, p. 323.

cecità. Il sogno di Edipo allora esplica una situazione di ignoranza e di marginalità nella quale il protagonista si trova imprigionato, secondo un immaginario, quello onirico, che compare anche in Euripide¹⁹⁸. In questa tragedia egli, ormai cieco e vecchio, entra in scena vagolando come un fantasma, ἀλαίνων γεραιὸν| πόδ(α) (v. 1537), come indica l'uso del verbo ἀλαίνω che riproduce l'andatura leggera propria delle figure di sogno o dei fantasmi¹⁹⁹.

È lo stesso Edipo, inoltre, a definirsi tale per la sua eterea corporeità: τί μ', ὦ παρθένε, [...] ἐξάγαγες εἰς φῶς| [...] [...] πολὺν αἰθέρος ἀφανὲς εἶδωλον ἢ| νέκυν ἔνερθεν ἢ| πτανὸν ὄνειρον; (*perché, figlia, hai fatto uscire alla luce me, un pallido invisibile fantasma dell'etere, un morto da sotto terra, un sogno alato?* vv. 1539-1545) e in maniera analoga sarà presentato da Antigone a causa della debole forza: ὥστ' ὄνειρον ἰσχύν (*simile nella forza ad un sogno*, v. 1722).

L'accostamento del protagonista ad una figura di sogno nell'opera euripidea è *in primis* espressione della sua condizione di vecchio e di debilità, dato che, non partecipando pienamente del mondo terreno (nella tragedia viene rinchiuso dentro casa: v. 66) e trovandosi in prossimità di quello infero, è ormai isolato in una posizione marginale, secondo un immaginario frequente e riscontrabile anche in altri contesti tragici (Eur., *Her.*, 111-113: ὥστε πολὺς ὄρνις,| ἔπεα μόνον καὶ δόκημα νυκτερω| πὸν ἔννυχον ὀνειρών). In secondo luogo, però, la sua natura onirica esprime il contesto in cui è immerso Edipo e che è la ragione alla base del suo accecamento, una soluzione preferita al suicidio.

Per quanto il sovrano sia arrivato a razionalizzare l'angoscia, il ricorso alla sola visione fisiologica a scapito di quella interiore, legata alla percezione cognitiva, gli ha impedito una comprensione globale, relegandolo a una condizione di sogno e liberandone l'insita natura selvaggia²⁰⁰, marginale e connotata dall'ira, secondo quei tratti descritti da Platone e appartenenti al tiranno²⁰¹, tra i quali spiccano la paura²⁰²,

¹⁹⁸ Eur., *Pho.*, 1537 e 1543-1545.

¹⁹⁹ Aesch., *Ag.*, 82; e la variante ἀλῶμαι (ricorda l'evanescente apparizione di Patroclo ad Achille in *Il.*, XXIII, 74, e lo spettro di Clitemnestra in Aesch., *Eum.*, 98).

²⁰⁰ È stato in vari casi sottolineato che Edipo possiede un rapporto privilegiato con la natura: Brillante 1986, p. 91.

²⁰¹ Già Gentili aveva colto delle allusioni all'*Edipo Re* nel passo della *Repubblica* di Platone: Gentili 1986, pp. 117-133. Lo studioso, inoltre, individua delle profonde affinità tra il personaggio tragico e la biografia di Periandro di Corinto, città di cui anche Edipo è apparentemente originario. *Sophia*, inconsapevolezza dell'incesto, terra di provenienza e

per cui egli vive in casa come una donna²⁰³, la *óργή*, che impedisce il raggiungimento della vera conoscenza riguardo i fatti inerenti al passato al presente e al futuro²⁰⁴, la vulnerabilità emotiva (la cui illusorietà richiama quella dei sogni²⁰⁵) e la natura sventurata²⁰⁶. In questa condizione il caso risulta un fattore determinante nel conseguimento e nell'esercizio del potere dispotico (*έμοι πόλις| δωρητόν, ούκ αίτητόν, είσεχειρίσεν: a me la città ha posto nelle mani un dono non richiesto*, vv. 383-384), come ricorda il pensiero platonico *ὕπό τινος τύχης τυραννεῦσαι* (Plat., *Rep.*, 579 c), che ne fa, come affermerà lo stesso Edipo al v. 1080²⁰⁷, il "figlio della *tyche*". Tale concetto appare effettivamente nella *gnome* universale pronunciata da Giocasta al v. 977, come elemento che governa la vita dell'uomo e per il quale bisogna eliminare la paura, senza badare troppo ai sogni.

In effetti, tutta la vita del protagonista, a partire dal suo nome, pone l'accento sulla casualità della sua esistenza (*ώνομάσθης έκ τύχης τ αύτης*, v. 1034) e della sua sopravvivenza all'esposizione neonatale, contrassegnata dai piedi legati. Sebbene indice di un marchio d'infamia, sono proprio questi a sancirne il carattere di individuo peculiare²⁰⁸.

desiderio di essere sepolti in un luogo sconosciuto sono le caratteristiche che accomunano i due personaggi.

²⁰² Plat., *Rep.*, IX, 578 a.

²⁰³ Plat., *Rep.*, IX, 579 c: *έν τῇ οίκία τὰ πολλὰ ὡς γύωή ζῆ*. Non solo Edipo è connotato con caratteristiche femminili, ma alla fine del dramma, dopo l'amara scoperta, quando chiede di essere bandito dalla sua casa e dalla sua terra, viene invitato da Creonte a rientrare nel palazzo, il luogo in cui nascondere la macchia, ma che è anche quello in cui essa si è prodotta: vv. 1515 ss. Cfr. anche Segal 1995, p. 211.

²⁰⁴ In Edipo i piani temporali risultano confusi e disarticolati. Se in Platone questa conoscenza crea le visioni fantastiche dei sogni meno contrarie alle leggi, da queste il re tebano si pone al di fuori, come indicano anche il Secondo e il Quarto Stasimo. L'incesto, in effetti, nell'onirocritico Artemidoro era considerato all'interno della categoria *para nomon*.

²⁰⁵ Aesch., *Ag.*, 483-492.

²⁰⁶ Plat., *Rep.*, IX, 578 b.

²⁰⁷ Mentre Diano e Gentili sono propensi ad attribuire alla tragedia un significato politico, Di Benedetto afferma che Sofocle dissocia il motivo della paura di Edipo dalla *polis* e dai suoi istituti, paura che dunque possiede una caratterizzazione spiccatamente personale che coinvolge anche Giocasta. Cfr. Diano 1968, pp. 119-165; Gentili 1986, p. 125; Di Benedetto 1983, pp. 106 ss. L'affermazione della *Tyche* nel V e IV sec. a.C. viene vista da Nilsson come un segno di de-divinizzazione del mondo: Nilsson 1961, p. 200.

²⁰⁸ Zoppia o menomazioni alle gambe caratterizzano vari eroi: Achille, Filottete, Telefo, Bellerofonte e lo stesso dio Efesto.

La sua singolarità viene riconnessa a quella di un individuo socialmente emarginato²⁰⁹, legato ad un mondo pastorale (εὐρὼν ναπαΐαις ἐν Κιθαῖρῶνος πτυχαῖς: *trovato in un anfratto boscoso del Citerone*, v. 1026) e matriarcale, nel quale la figura materna assume un ruolo fondamentale²¹⁰ e preponderante che ne marca a fuoco il carattere di individuo estraneo alla città e alle sue leggi. L'ascendenza matrilineare emerge proprio nel momento in cui l'uomo, nel suo ossessivo e inarrestabile desiderio di arrivare alla verità e di conoscere²¹¹, suppone di essere figlio di una schiava²¹² del palazzo di Laio (σὺ [...] ἐάν τρίτης ἐγὼ| μητρὸς φανῶ τρίδουλος ἐκφανῇ κακή: *anche se io apparirò tre volte schiavo di madre, per tre generazioni, tu non apparirai ignobile*, vv. 1062-1063), ponendo in rilievo la linea femminile²¹³ piuttosto che quella maschile (il padre non esiste per uno schiavo²¹⁴). Il suo potere, in effetti, non deriva da una successione ereditaria (si veda l'esempio di

²⁰⁹ Anche il primo esempio mitico di tirannide, che racconta l'avvento al potere di Gige re di Lidia in Erodoto, ad esempio, ci mostra come prima figura di tiranno un pastore di umili origini.

²¹⁰ Nel racconto del pastore ad Edipo sulla sua esposizione egli mette in evidenza il ruolo avuto da Giocasta: Οἱ ἦ γὰρ δίδωσιν ἦδε σοι; ΘΕ. μάλιστ' ἄναξ (vv. 1173-1174).

²¹¹ Degno di nota è che nella *Repubblica* di Platone (VIII, 568 a) sia citato un frammento sull'interesse dei tiranni alla conoscenza, erroneamente attribuito ad Euripide ma in realtà di paternità sofoclea (fr. 13 Nauck, 14 Radt), come ci informa uno scolio ad Aristofane, *Thesm.*, 21: σοφοὶ τύραννοί εἰσι τῶν σοφῶν συνουσίᾳ (*sapienti sono i tiranni per la frequentazione dei sapienti*): cfr. Lloyd-Jones 1996, p. 17. Gli stessi versi sono citati anche in Plat., *Theag.*, (125c), un dialogo considerato platonico, nel quale il protagonista esprime il principale desiderio di diventare politico non come tiranno (anche se ammette che questo è il suo desiderio di fondo), ma in modo democratico. Il passo affronta il tema dell'educazione dei giovani in un momento in cui la città di Atene è dominata dalle nuove figure dei sofisti. Teagete, il protagonista, vuole essere educato all'arte di comandare sulle città ed il suo interlocutore Socrate allora presenta tutta una serie di esempi di figure tiranniche. È a questo punto che Socrate cita questi versi. Cfr. Reale 2015, pp. 140 ss. Il frammento tragico doveva invece appartenere all'*Aiace Locrio*, tragedia in cui si racconta la violazione di Cassandra e il sacrilegio commesso nel tempio di Atena. Tuttavia, dato che il passaggio risulta citato anche da Platone nel suo libro sulla tirannide, è pensabile supporre che nel dramma si affrontasse anche il tema della figura del tiranno, nella quale i despoti non avrebbero una connotazione completamente negativa se legati ai sapienti. Essi per Platone coincidono infatti con la figura del filosofo, alla continua ricerca della conoscenza, ma dotati di un sapere mai compiutamente posseduto. Cfr. Vegetti 2018, p. 199. Secondo questa concezione, nell'*Edipo Re*, dal momento che il vero sapiente è Tiresia, l'opinione sulla tirannide non apparirebbe completamente negativa se a guidare i tiranni fossero dunque i sapienti.

²¹² Le umili origini, come detto in precedenza, appaiono anche nella connotazione dell'uomo tirannico in Platone.

²¹³ *Il rapporto del tiranno con la prole femminile è molto marcato, ai limiti del morboso. Padri tiranni e figli maschi giungono quasi inevitabilmente allo scontro e alla frattura nella comunicazione (vedasi i Sette contro Tebe di Eschilo): la tirannide è immersa nel presente, ma non può essere tesaurizzata geneticamente;* Catenacci 2012, p. 24.

²¹⁴ Bollack 1990, p. 683. Serra invece afferma che *il tiranno non può avere padre*: Serra 1986, p. 282.

Gige, primo tiranno nella storia e nella letteratura, che uccide il re e diventa sposo della sua donna, prendendo dunque il potere *ex novo*), ma è un dono non richiesto (δωρετόν, οὐκ αἰτητόν, v. 384) giunto per l'intervento della sorte, la quale ha portato Edipo ad essere ciò che egli è e sposo della propria madre.

Il motivo dell'incesto onirico è pertanto da intendersi prima di tutto come una metafora politica e religiosa. Politica poiché la χώρα di Tebe si identifica come figura materna fonte di vita e dispensatrice di nutrimento, concetto richiamato dall'uso del sostantivo τροφή (v. 1), utilizzato per designare i cittadini tebani.

D'altra parte la descrizione della sterilità che si è abbattuta sulla città, definita con il sostantivo γῆ/χθών²¹⁵, pone invece in primo piano la dimensione religiosa dell'evento. Per avere una spiegazione sulle origini del male, in effetti, Edipo si affida al responso oracolare delfico, unica via di conoscenza, che rivela in maniera velata la necessità di una corrispondenza tra ambito religioso e politico.

La definizione della piaga con termini tratti dal linguaggio agrario ed espressa attraverso l'immagine negativa della mancanza di produttività della terra indica un capovolgimento nel processo di riproduzione umano. Esso sottintende dunque uno stravolgimento dell'ordine della natura, derivante dall'incesto, come illustra anche la coincidenza terminologica tra la determinazione della piaga e l'unione incestuosa con Giocasta, che ricorre, analogamente, ad un lessico tratto dal mondo dei campi.

È proprio questo legame innaturale che ha favorito l'ascesa di Edipo a re della città, ma ne ha decretato inesorabilmente anche il suo fallimento, poiché ne ha causato la malattia.

Nell'*Edipo Re*, tuttavia, il rapporto con la madre-terra è concepito altresì in termini di conoscenza²¹⁶, in analogia con la figura del tiranno platonico. Esso allora sembra stabilire anche un vincolo particolare con il mondo della divinazione e i sogni²¹⁷, conoscenza complementare e necessaria per la piena sapienza, come indica la figura di Tiresia, definito e introdotto da Edipo come ὧ πάντα νωμῶν Τειρεσία, διδακτά τε| ἄρρητὰ τ', οὐράνιά τε καὶ χθονοστιβῆ (*o tu che ogni cosa discerni, Tiresia, delle cose conoscibili e indicibili, celesti e della terra*, vv. 300-301).

²¹⁵ Segal 1995, p. 200.

²¹⁶ Segal 1995, pp. 208 ss.

²¹⁷ Secondo la concezione generale essi si erano generati dalla terra: Eur., *IT*, 1261-1265; *Hec.*, 70-71; Brillante 1991, pp. 40 ss.

La funesta realtà per Edipo diviene un aspetto manifesto solo nel momento in cui sconfina nella *hybris* e si rivela in tutta la sua ironia tragica proprio quando, tentando di sfatare l'inefficacia dei sogni, essi non solo non palesano la loro inefficacia, ma ne affermano con forza tutta la loro veridicità, facendo passare il sovrano dallo stato di umile a quello di grande (aggettivo utilizzato fin dalla sua prima ricorrenza nella definizione del potere tirannico e presente già in Archiloco: fr. 227 West) per poi farlo ricadere di nuovo.

II.5 Quarto Episodio (vv. 1110-1185)

L'arrivo del servo²¹⁸ di Laio, che si attendeva già da tempo, finalmente apre l'*anagnorisis*, rivelando che Edipo non è un servo del palazzo (v. 1168) ma il figlio del precedente sovrano e della sposa, ora divenuta la sua: Giocasta, moglie e madre per due volte, colei che consegnò il bambino al pastore affinché lo esponesse (vv. 1174-1176):

- | | | |
|-----|------------------------------------|---|
| ΟΙ. | τεκοῦσα τλήμων; | = <i>colei che mi generò, sciagurata!</i> |
| ΘΕ. | θεσφάτων γ' ὄκνωι κακῶν. | = <i>aveva paura di cattivi presagi</i> 1175 |
| ΟΙ. | ποίων; | = <i>quali?</i> |
| ΘΕ. | κτενεῖν νιν τοὺς τεκόντας ἦν λόγος | = <i>si diceva che avrebbe ucciso</i>
<i>coloro che lo generarono.</i> |

Sono proprio questi versi a rivelare la verità dell'incesto onirico, che silenziosamente presente in tutto il Terzo Episodio attraverso il motivo della paura, ora riappare con la rievocazione del sostantivo ὄκνος, ravvivando il tema dominante che aveva martellato la donna e lo stesso protagonista.

Giocasta in questi versi, però, è chiamata significativamente da Edipo non con il sostantivo μήτηρ, ma con il participio sostantivato τεκοῦσα accompagnato dall'aggettivo τλήμων, ricco di numerose sfumature semantiche: se da un lato esso

²¹⁸ *Herdsmen are rude and rustic workers and slaves, and this old man, come from the hills and the company of this beasts, forms a sharp contrast to the nymphs and playful gods of the ode*: Segal 2001, p. 102.

accenna al carattere di infelice della donna in connessione con la prole da lei generata²¹⁹, dall'altro il termine esprime un legame con la conoscenza oracolare²²⁰, poiché alla sventura provocata dalla trascuratezza dei presagi, che infine svelano non solo l'unione con la madre, ma anche la responsabilità della morte di coloro che lo generarono. L'uso del plurale τοὺς τεκόντας anticipa pertanto anche la morte imminente della regina.

Disprezzata la verità proferita da Tiresia, ora significativamente il re accoglie quella dell'umile pastore che lo ha condotto alla piena consapevolezza (vv. 1182-1185):

OI. ἰοὺ ἰοὺ τὰ πάντ' ἄν ἐξήκοι σαφῆ.
 ῶ φῶς, τελευταῖόν σε προσβλέψαιμι νῦν,
 ὅστις πέφασμαι φύς τ' ἀφ' ὧν οὐ χρῆν, ξὺν οἷς
 τ' οὐ χρῆν ὁμιλῶν, οὗς τέ μ' οὐκ ἔδει κτανῶν. 1185

(ahimè ahimè, tutto ormai è chiaro! O luce, che io possa guardarti l'ultima volta, perché sono apparso nato da coloro i quali non dovevo, mi sono unito con chi non dovevo, ho ucciso chi non dovevo).

Il raggiungimento del processo cognitivo è segnato dall'esclamazione ἰοὺ ἰοὺ che già Giocasta aveva gridato al momento dell'amara scoperta (v. 1071), ad esternare la percezione di un dolore intellettuale e fisico insieme²²¹. La stessa interiezione viene pronunciata dal coro delle *Eumenidi*²²², nel momento in cui, risvegliate dal loro torpore per l'apparizione in sogno del fantasma di Clitemnestra, le dee realizzano di aver solo immaginato la caccia del matricida, che nel frattempo è scappato. Anche in

²¹⁹ Segal 2001, p. 103, rileva la doppiezza dell'affermazione τεκοῦσα τλήμων, poiché l'aggettivo si attribuisce sia alla donna come infelice per averlo generato o "miserabile" per averlo abbandonato.

²²⁰ Sull'uso di τάλας e τλήμων cfr. Wilson 1971, pp. 292-300; cfr. anche *Hymn. Herm.*, 296; Aesch., *PV.*, 614, in cui Prometeo viene definito uno sventurato perché condannato dagli dei a causa del beneficio recato ai mortali anche con la sua capacità mantica; Aesch., *Ag.*, 1302 e 1321, dove il coro così definisce Cassandra che per mezzo della sua arte profetica aveva presagito la sua morte; Aesch. *Cho.*, 933, che in questo modo caratterizza Oreste, il quale uccide la madre sulla base dell'interpretazione del sogno.

²²¹ L'interiezione compare con la stessa connotazione, profetica e dolorosa insieme, anche in Aesch., *Ag.*, 1214, al sopraggiungere di una nuova dolorosa visione profetica di Cassandra.

²²² Aesch., *Eum.*, 143.

questa sede sembra che Edipo si sia risvegliato da una visione onirica e si sia reso conto di essere vissuto in uno stato di apparenza, come illustra l'impiego del verbo φαίνομαι (v. 1184) al tempo perfetto, indicante uno stato resultativo. Solo ora le immagini gli appaiono realmente chiare: gli oracoli, le predizioni di Tiresia, ma anche il sogno, hanno dimostrato il loro compimento. La luce del giorno si rivela un velo nebuloso che lo ha tenuto all'oscuro del vero sapere, motivo per il quale ora guarderà ad essa per l'ultima volta: ὦ φῶς, τελευταῖόν σε προσβλέψαμι νῦν (v. 1183), in cui il qualificativo τελευταῖος, connesso al verbo τελευτάω, indica il compimento degli eventi in relazione alla maturazione biologica degli elementi della natura²²³. Significativamente in questa sede Edipo ricorre proprio ad un composto di βλέπω²²⁴, rimandando alla sua percezione troppo "razionalistica" e priva di completezza e preludio del castigo che si infliggerà, quello di privarsi della vista, considerata come un ostacolo al processo di indagine cognitiva.

II.6 Esodo (vv. 1223-1530)

Con uno stringato τέθνηκε θεῖον Ἰοκάστης κάρα (v. 1235), un messaggero annuncia al pubblico il suicidio di Giocasta, a cui segue un dettagliato racconto. La narrazione della sua morte, effetto della memoria di ciò che egli ha potuto udire dallo stesso protagonista, si intreccia con la rievocazione dell'irruzione furiosa di Edipo dentro il palazzo, in un immaginario che ricrea simbolicamente il momento dell'incesto e quello del parricidio²²⁵: il protagonista forza infatti le πύλας δίπλας²²⁶ chiuse a chiave (κλῆθρα, v. 1262) dall'interno dalla regina²²⁷, rievocando in maniera

²²³ Cfr. Segal 1995, p. 531; Soph., *El.*, 1510; *supra*, § I.2, n. 92.

²²⁴ Per Di Benedetto 1983, p. 119, è evidente l'ambiguità verbale con la quale il protagonista allude al suo imminente autoaccecamento. Tuttavia, ricordiamo anche che βλέπω ha per Edipo un valore connesso con la divinazione.

²²⁵ Segal 2001, p. 109.

²²⁶ Si tratta di una porta a due battenti: πύλαις δίπλαις, v. 1261, che richiama le "doppie nozze" e la "doppia aratura" cioè l'incesto, descritto in precedenza ai versi 1249 e 1257: Segal 2001, p. 109.

²²⁷ Le chiavi sono legate ai rituali del terzo giorno della festa delle Tesmoforie, chiamati *Kalligeneia* (= "bella generazione, nascita"; un significato fortemente ironico dunque in questo contesto), connessi con il culto di Demetra come dea protettrice del parto: le fonti antiche riportano che le donne consacravano chiavi alla divinità con la preghiera di facilitare il parto:

metaforica la διπλῆν ἄρουραν (v. 1257), il momento dell'unione coniugale tra madre e figlio. A definire questo atto è il verbo ἐνελαύνω (v. 1261), un composto di ελαύνω, che si ricollega al momento dell'assassinio di Laio, il quale, nell'atto di spingere con forza il protagonista fuori strada aveva conseguentemente provocato la sua ira inducendolo al truce delitto (v. 805).

All'incesto rinvia anche l'episodio di Edipo all'interno della stanza nuziale, dove gli si offre l'ultima raccapricciante visione nello scoprire Giocasta ormai esanime appesa ad una corda. Egli in preda all'ἄτη, sotto la guida di un *daimon*²²⁸ (v. 1258), compie l'atto tremendo (v. 1284) e si acceca con le fibbie del suo peplo, un elemento che, si è già avuto modo di dire in precedenza, allude anche all'atto erotico di svestire la donna al momento dell'unione coniugale incestuosa. Infine allo stesso campo semantico è riconducibile la pioggia di sangue che sgorga dagli occhi del protagonista, μέλας ὄμβρος χαλάζης αἱματός (v. 1279), il cui μέλας, come colore ominoso richiama *in primis* la morte, trova impiego anche nella definizione della sterilità che ha colpito Tebe (μέλας δ' Αἰδης στεναγμοῖς καὶ γόοις πλουτίζεται: *il nero Ade si arricchisce con pianti e singhiozzi*, vv. 29-30) come una tempesta²²⁹, mentre il sostantivo αἶμα ricorre nel testo nella definizione della duplice colpa: parricidio e incesto.

Alla morte della donna, chiusa dentro la camera nuziale e isolata nella sua solitudine dopo un'invocazione al marito morto, si contrappone così il dolore sociale dell'uomo, che si autopunisce davanti ai suoi servi: i due personaggi rientrano quindi nei rispettivi ruoli, pubblico l'uno, privato l'altra, ruoli che nel Terzo Episodio si erano mescolati e quasi invertiti, a rappresentare lo stravolgimento dell'ordine della natura, di cui il sogno è stato espressione.

clavim mulieribus consuetudo erat donare ob significandam partus facilitatem, Fest., *De verb. sign.*, 49, Lindsay).

²²⁸ Il *daimon* non ha un nome e, soprattutto, è invisibile, misterioso ed indefinito rispetto alla concreta presenza del coro narrante (cfr. anche Segal 2001, p. 125). Tuttavia, si può ben intuire che si tratti di Apollo, il dio legato alla conoscenza oracolare. Infatti la pioggia di sangue nero che sgorga dalle pupille di Edipo richiama secondo Segal (2001, p. 110) la "tempesta di sangue" (vv. 100-101) sulla città di Tebe descritta nel Prologo, che allude al dio come dispensatore di malattie e guaritore, invocato al v. 162. Nelle parole del coro, inoltre, si parla di μανία, parola connessa con la divinazione della Pizia (v. 1300) ed il nome del dio sarà rivelato successivamente da Edipo ai vv. 1328-1329: ΧΟ. τίς σ' ἐπῆπε δαϊμόνων;| ΟΙ. Απόλλων τάδ' ἦν, Απόλλων, φίλοι (Co. *quale dei demoni ti ha spinto?* Ed. *Apollo fu, Apollo, o cari*). Se il dio si manifesta attraverso la sua potenza e i suoi atti (oracoli e sogni), ma invisibile agli uomini, solo Edipo sarà in grado di "vederlo".

²²⁹ Segal 2001, p. 110.

Pubblica è altresì l'esposizione delle colpe davanti a tutti i cittadini (τοῖς πᾶσι Καδμείοισι²³⁰, v. 1288). Eppure se il sostantivo τὸν πατροκτόνον (v. 1288) in posizione finale del verso constrassegna il ruolo di uccisore del padre e della patria, stilisticamente più marcato è il riferimento all'incesto (che lascia intendere l'implicita menzione alla tirannide, al punto da risultare impronunciabile attraverso il procedimento stilistico dell'aposiopesi, con cui si omette di esprimere con chiarezza le prevedibili conseguenze: τὸν μητρός – αὐδῶν ἀνόσι'οὔδ' ῥητά μοι: *colui che della propria madre... non posso dire parole empie* (v. 1289)²³¹.

Il motivo è senz'altro un tabù, che però Giocasta aveva cercato di trattare come un fenomeno onirico assolutamente ininfluenza e normale, sebbene socialmente considerato uno stravolgimento della successione naturale delle generazioni. Il sogno viene dunque visto erroneamente come marginale, secondo la posizione che gli è tradizionalmente assegnata a livello spaziale, perché situato ai confini di Ade²³².

Marginale e come figura di sogno si presenta in effetti lo stesso Edipo nel rientrare cieco sulla scena, come un essere dal carattere etero²³³, espresso dall'uso di διαπέτομαι, la cui voce non ha più consistenza: πᾶι μοι φθογγὰ διαπωτᾶται φοράδην; (*dove s'invola, dove si dissolve la mia voce?* vv. 1309-1310).

Insieme alla cecità egli avrebbe voluto privarsi anche dell'udito, per essere cieco e sordo allo stesso momento, giacché τὸ γὰρ τὴν φροντίδ' ἔξω τῶν κακῶν οἰκεῖν γλυκύ²³⁴ (*è dolce per la mente restare fuori dai mali*, vv. 1389-1390), in una situazione di totale inconsapevolezza e di insofferenza che caratterizza i primi mortali al tempo di Prometeo (Aesch., *PV.*, 447-449). La specificità della percezione uditiva rievoca, inoltre, l'ignorante accusa che egli aveva rivolto in precedenza a Tiresia (ἐπεὶ τυφλὸς

²³⁰ Il riferimento ai cittadini implica il carattere politico del dramma e del gesto del protagonista.

²³¹ In proposito Bollack 1990, p. 888, ha voluto vedere una correlazione tra gli articoli τὸν πατρο... τὸν μητρός... affermando che con la reticenza si voglia alludere al delitto della madre sulla linea del precedente sostantivo; tuttavia non risulterebbe impronunciabile se non si intendesse che l'unione incestuosa sia un vero attentato alla successione naturale delle generazioni.

²³² Brelich 1966, p. 300.

²³³ Si è già detto come la stessa rappresentazione compaia in Eur., *Pho.*, 1720-1722, nella quale Edipo, ormai debole, è paragonato ad un sogno.

²³⁴ L'aggettivo è utilizzato spessissimo in Omero come caratterizzante il sogno: *Od.*, V, 395; VII, 289; VIII, 445; IX, 333; X, 31, 548; XII, 338; XIII, 282; XV, 7; XVIII, 199; XIX, 49; XXIII, 342. Rappresenta la stessa condizione di dormiente nella quale si trovava il protagonista. Visione profetica e sogno sono accomunati dalla capacità di trascendere le barriere spazio-temporali della realtà e della veglia: Roberts 1984, pp. 15-17; Kamerbeek 1965, pp. 29-40.

τὰ τ'ῶτα τὸν τε νοῦν τὰ τ'ῶματ'εἴ, vv. 370-371), quando, trovandosi in una condizione di sogno permanente, lo aveva considerato incapace di conoscere.

Con l'attesa dell'esilio, il destino che spetta ai tiranni quando il regno viene abbattuto²³⁵, si conclude la parabola di Edipo, che per tracotanza è arrivato a superare il limite della giustizia varcando la porta della tirannide.

II.7 I canti corali: la Parodo e gli Stasimi

In maniera del tutto simile al sogno, la Parodo (vv. 151-215) contiene *in nuce* la sostanza della tragedia²³⁶, poiché presenta in filigrana il motivo esposto anche nella citazione onirica di Giocasta, quello dell'incesto.

Questa sezione è il canto di ingresso del coro, formato da nobili cittadini ormai anziani, che su convocazione di Edipo (v. 144), entrano in scena intonando una preghiera alle divinità protettrici di Tebe ed *in primis* ad Apollo, il dio della parola oracolare che il sovrano aveva mandato a consultare. Eppure, all'immediata modulazione gioiosa del primo verso (ἄδυεπὲς φάτι, v. 151), gli uomini manifestano un'improvvisa sensazione di ansia e timore che assale il loro animo (ἐκτέταμαι φοβερὰν φρένα, δείματι πάλλων: *sono teso nell'animo timoroso, spasimando di terrore*, vv. 153), tendendolo fino in fondo (ἐκτείνω²³⁷), quasi come una corda di violino. Il sentimento viene percepito nella φρήν, un sostantivo designante l'attività razionale cosciente in connessione con il comportamento morale (la presenza del participio ἀζόμενος che allude alla venerazione timorosa nei confronti degli dei può essere interpretata in questo senso) e con la capacità profetica, come confermato dall'invocazione iniziale e dalla menzione all'oracolo apollineo (πολυχρύσου

²³⁵ Plat., VIII, 566, a-b; Catenacci 2012, p. 27.

²³⁶ Concorde con questa opinione è un brillante articolo di Citti, che di questa sezione drammaturgica ha offerto una dettagliata e interessante analisi. L'autore ha dimostrato in particolare come nella stesura di questa sezione drammatica Sofocle abbia avuto ben presente il modello eschileo dei *Sette contro Tebe*, che lo studioso definisce come l'ipotesto di riferimento, per la presenza di elementi di simmetria e di opposizione. Sulla base di questa dipendenza egli giustifica la presenza di Ares, dio della guerra per antonomasia, in connessione con la pestilenza di Tebe. Citti 2003, pp. 37-61.

²³⁷ Citti 2003, p. 45.

Πυθῶνος, vv. 152-153)²³⁸. A questo organo, individuato nella zona del pericardio²³⁹ e in grado di ispirare terrore, si oppone invece il θυμός²⁴⁰ di Edipo, la sensazione che, nella descrizione di Giocasta all'inizio del Terzo Episodio (vv. 911 ss.), assale il sovrano come un'emozione irrazionale e sconosciuta dominata dalla paura. Per quanto diversificato, il timore, che agli occhi dei saggi anziani viene sottoposto al processo della ragione, mentre appare come qualcosa di inspiegabile per il re tebano, sembra essere comunque l'elemento dominante e il filo conduttore che mette in relazione le due sezioni, rievocando sottilmente il tema della pestilenza. Ad essa rinvia la presenza di termini medici contenuta nell'invocazione ad Apollo (ἰήιος, παῖάν, v. 154)²⁴¹ e l'uso di epiteti come ἐκαβόλον (v. 162) e ἀλεξίμορος (v. 163) che costituiscono degli evidenti riferimenti alla motivazione che soggiace alla preghiera: una fiamma rovinosa divampa in città (φλόγα πῆματος, v. 166) e si manifesta con la sterilità dei frutti, delle donne e con parti infecondi, di fronte ai quali nessun'arma della φροντίς umana (φροντίδος ἔγχος, v. 170) sembra poter rappresentare un rimedio. La stessa immagine si ripropone altresì nella situazione descritta da Giocasta, la quale, pregando Apollo con rami di supplice (e rievocando a sua volta la processione dei giovani tebani che apre il Prologo), giudica il marito come un uomo incapace di esercitare il possesso del νοῦς.

La presenza del sostantivo militare ἔγχος, combinato con altri termini tratti dal lessico bellico (ὄρνυμι, vv. 165, 176; ἀσπίδων, v. 191; βέλεα, 205) ed il successivo riferimento ad Ares (vv. 176 e 190), fanno assumere alla descrizione un immaginario di guerra, un elemento che Citti considera motivato solo dall'influenza dell'ipotesto eschileo dei *Sette*²⁴², nel quale appare dominante il tema della lotta intestina. La persistenza di questo motivo, secondo lo studioso, si manterrebbe nella parodo sofoclea per un trasferimento delle funzioni marziali del dio al contesto della

²³⁸ Il riferimento alla φρήν come sede della ricezione profetica compare in Aesch., *Sept.*, 663; *PV.*, 444: in cui il Titano connette la triste condizione dei mortali ad un cattivo esercizio delle φρένες e del νοῦς; *PV.* 842; in *Ag.*, 275, Clitemnestra negando per antifrasi la credibilità di una mente intorpidita dai sogni, ne afferma in realtà la veridicità. L'angoscia dei nobili tebani rievoca inoltre quella del coro degli argivi in *Ag.*, 980, ss. che sente un presagio vago e indistinto nell'animo che svolazza come un incubo; Sullivan 1999, pp. 58 ss.; Abbate 2017, p. 130.

²³⁹ Sullivan 1999, p. 4.

²⁴⁰ Sullivan 1999, p. 4.

²⁴¹ Citti 2003, p. 44; Bollack 1990, p. 90.

²⁴² Citti 2003, p. 44.

sterilità²⁴³. Rapportata ad Ares, per quanto bizzarro possa apparire, la pestilenza sembra incarnare una guerra o, per meglio dire, una *stasis* che dilaga nella *polis* colpendo il corpo cittadino. Le sue cause, vedremo, non sono però attribuibili ad una lotta intestina o ad una minaccia esterna, ma sono implicitamente riconoscibili nell'incesto, motivo che traspare tra le righe di questa descrizione poetica.

La sterilità menzionata nella seconda strofe del canto, infatti, si caratterizza in particolare per i parti infecondi delle donne, che, se da un lato dipingono la nascita come un segno negativo – e tratto qualificante della vita del protagonista²⁴⁴ – dall'altro implicano una distorsione del processo riproduttivo umano²⁴⁵. La disperazione descritta è tale che ἄλοχοι πολιαί τ' ἔπι ματέρες| ἀκτὰν παρὰ βώμιον ἄλλοθεν ἄλλαι| λυγρῶν πόνων ἱκετῆρες ἐπιστενάχουσι (*spose e madri incanutite, presso il bordo degli altari gemono, le une di qua le altre di là, supplici per i mali dolenti*, vv. 182-184).

La situazione può essere accostata ancora una volta alla scena iniziale che apre il Terzo Episodio, alla quale sembra che il testo alluda implicitamente. Di particolare interesse risulta la coordinazione dei due sostantivi ἄλοχοι πολιαί τ(ε) ματέρες che mediante la congiunzione τε pone sintatticamente su un piano di equivalenza il ruolo delle spose e quello delle madri (lasciando già presagire un riferimento a Giocasta, come nel v. 928: γυνὴ δὲ μήτηρ θ' ἦδε [...]). A destare la nostra attenzione è però la presenza di ἄλοχος, un termine con cui si designa propriamente la «compagna di letto o concubina», poiché composto da λέχος (termine che viene espressamente utilizzato da Edipo ai vv. 821 e 1243, ad indicare rispettivamente la contaminazione del letto di Laio e il luogo nuziale in cui Giocasta si dà la morte, mentre la variante λέκτρον compare al v. 976, in riferimento al timore dell'incesto²⁴⁶), che pone in rilievo il luogo dell'unione coniugale più che il vincolo stesso, passando estensivamente ad indicare il ruolo di moglie. A suggerire un riferimento alla regina tebana è inoltre l'immagine di

²⁴³ Il dio è patrono di Tebe, ma in questi versi non è menzionato come protettore, quanto come una divinità ostile, in connessione con la pestilenza e la sterilità. La bizzarra associazione tra il dio e la pestilenza non è attestata altrove: Kamerbeek 1967, p. 65; Knox 1956, p. 139; Knox 1957, p. 200; Jouan 1989, pp. 83-87. Per Bollack 1990, pp. 115-116, il flagello che ha colpito Tebe è simile ad una guerra o più terribile, e in ciò si spiega il ricorso ad Ares come divinità responsabile della situazione.

²⁴⁴ Citti 2003, p. 51.

²⁴⁵ Segal 1995, p. 203.

²⁴⁶ DELG, s.v. λέχεται. Il sostantivo si riferisce altresì al luogo in cui si partorisce, designando i figli per metonimia in Aesch., *Ag.* 137 o il parto, ma trova impiego anche nell'ambito militare, da cui i derivati λοχίζω e λοχάω (tendere o trovarsi in un'imboscata).

suppliche (che evoca a sua volta i giovani tebani in ginocchio presso il focolare di Edipo: vv. 3, 16) presso “le sponde degli altari” e il ricorso ad un termine marino (παρὰ ἀκτῶν) per designare il luogo di culto. Se il sostantivo ἀκτὴ in sé non comporta problemi esegetici, più arduo è stato ricavare il senso di “bordo delle are”, che già molti critici avevano tentato di spiegare. Non si può negare l’esistenza di un nesso con la descrizione delle spiagge di Acheronte citate al v. 178²⁴⁷, ma si può forse aggiungere che la serie di metafore marine e i termini tratti dal lessico nautico ricorrono nell’opera a riprodurre la tempesta che ha colpito la città (intesa in senso politico e alludendo alla tirannide) e l’unione incestuosa con Giocasta, definita l’approdo ad un “porto” (vv. 420, 1208).

Fondamentale e ricorrente in tutte le strofe emerge il ruolo del fuoco (φλόγα, v. 166; φλέγει, v. 192; πυρφόρων, v. 200; ἀστραπάν, v. 201; κεραυνῶι, v. 202; πυρφόρους, v. 206; φλέγοντ’(α), v. 213) soprattutto in riferimento ad Ares, contro cui il coro prega chiedendo un intervento con un altro fuoco divino. Per quanto il qualificativo μαλέρως ne esprima la violenza, propria dell’elemento igneo²⁴⁸, il dio viene comunque descritto come ἄχαλκος ἀσπίδων, disarmato di scudi, ma il cui assalto infiamma la patria. Se in questo complesso di immagini la presenza di Ares sarebbe, secondo Citti, doppiamente motivata come dio della guerra (solo metaforica) e padre della tebana Armonia, non adeguata sembra la rappresentazione del dio privo di scudi perché invincibile di fronte alla debilità del pensiero umano. Più appropriata e giustificabile invece potrebbe apparire se si considerassero la divinità e il lessico bellico come espressione di una metafora erotica. È innegabile che l’associazione dell’amore ad un campo di battaglia e l’ideologia della *militia amoris* siano un tema caratteristico della poesia elegiaca latina, ma già nella lirica arcaica Saffo e Alcmane²⁴⁹ ricorrono all’impiego del lessico militare, stravolgendo l’eroico per esprimere l’erotico (Sapph., fr. 1, 28: σύμμαχος ἔσσω; fr. 31 V: in cui la vista d’amore provoca una serie di sintomi fisici che riprendono gli effetti della paura e dell’angoscia degli

²⁴⁷ Bollack 1990, p. 111; Citti 2003, p. 53, riprendendo un’intuizione di Magistro, considera fortemente espressiva l’immagine remota della spiaggia di Ade in contrapposizione a l’ultima spiaggia dei supplici e superstiti dalla strage. Segal 1981, p. 218, vede in essa un’audace metafora che combina il collegamento tra forze esterne e interne alla *polis*.

²⁴⁸ Il., IX, 242: μαλεροῦ πυροῦ; XX, 316, XXI, 375.

²⁴⁹ Alcm., fr. 1, 63 D compare l’uso del verbo μάχομαι per riprodurre una battaglia metaforica intrisa di erotismo.

eroi omerici dell'*Iliade*²⁵⁰, mentre il fuoco appare come elemento qualificante la passione amorosa: πῦρ ὑπαδεδρόμηκεν, che insieme al sudore – μ' ἵδρωσ ψύχρος ἔχει – e al tremito – τρόμος δὲ παῖσαν ἄγρει – ricordano ancora un campo di battaglia). D'altra parte non si può omettere l'epica immagine dello sciogliere i veli ad una sposa per rappresentare la conquista della città in *Il.*, XVI, 100: Τροίης ἱερὰ κρήδεμνα λύωμεν e rievocare il famoso mito del passionale incontro tra Ares e Afrodite (*Od.*, VIII, 266-367) ai danni di Efesto, il dio del fuoco e dei metalli.

Allora la violenza di Ares, l'assalto e la vampa del fuoco ben si adattano ad illustrare l'unione incestuosa tra madre e figlio, dalla quale si deve rifuggire cacciandola dalla patria e dirigendola ἐς μέγαν θάλαμον Ἀμφιτρίτας,| εἴτ' ἐς τὸν ἀπόξενον ὄρμων| Θρήικιον²⁵¹ κλύδωνα (*verso il vasto talamo di Anfritrite o il flutto tracio, inospitale approdo*, vv. 195-197). Così anche la definizione di letto di Anfritrite assume una duplice valenza, indicando il luogo di origine della dea marina e caricandosi, al contempo, di una sfumatura sessuale, alla quale rinvia anche l'inospitale approdo profetizzato da Tiresia (βοῆς²⁵² δὲ τῆς σῆς ποῖος οὐκ ἔσται λιμὴν [...]) ὅταν καταίσθῃ τὸν ὑμέναιον ὃν δόμοις ἄνορμον εἰσέπλευσας εὐπλοίας τυχών; vv. 420-423) e la battuta del coro nel Quarto Stasimo, dopo la rivelazione della verità: ὦ μέγας λιμὴν| αὐτὸς ἥρκεσεν| παιδὶ καὶ πατρὶ| θαλαμηπόλῳ πεσεῖν (*al quale bastò un solo grande porto dove approdasti come figlio come padre e come sposo*, vv. 1208-1210). L'aggettivo θαλαμηπόλος, che riprende il θάλαμον Ἀμφιτρίτας, oltre che ricollegarsi al tragico scenario presagito dal coro dei *Sette* (vv. 357-368)²⁵³, rimanda anche al significato denotativo di letto del mare e all'abisso in cui Edipo chiederà di essere nascosto (v. 1410: θαλάσσιον ἐκρίψατε), con un'allusione al suo esilio.

Infine, ancora alla relazione coniugale e al suo effetto resultativo sembra rinviare il verso τέλει²⁵⁴ γὰρ, εἴ τι νύξ ἀφῆι,| τοῦτ' ἐπ' ἡμᾶρ ἔρχεται (*infatti, se alla fine qualcosa*

²⁵⁰ Nannini 2007, pp. 23-38.

²⁵¹ Il riferimento alla Tracia viene, a ragione, messo in relazione da Citti con Ares, che era originario della regione (Citti 2003, p. 55). Tuttavia, il luogo è anche quello in cui il dio si rifugia, dopo essere stato colto in flagrante nel letto con Afrodite e avvolto dalle invisibili catene realizzate da Efesto: *Od.*, VIII, 361.

²⁵² Anche se in forma composta il sostantivo rievoca il περιβόατος del v. 192.

²⁵³ In questa immagine presentata dal coro, il cui cuore è insonne per la paura, le giovani donne tebane temono per la distruzione della loro città, paventando una situazione di desolazione e sterilità conseguente all'attacco da parte dei sette capeggiati da Polinice.

²⁵⁴ Seguo la lezione dei manoscritti e accolta da Dawe 2000, rispetto alla correzione τελεῖν di Hermann. Sul significato del verbo però vi sono molti dubbi: se lo scoliasta glossa con «ἐπὶ

la notte tralascia, su questa sopravviene il giorno, vv. 199-200), nel quale il verbo τελε(ι)όω, espressione della maturazione biologica di piante, animali o uomini²⁵⁵, si accorda, per un nesso semantico, ad ἀφίημι, tra i cui significati si annovera anche quello legato alla produzione²⁵⁶. Il frutto concepito nella notte arriva a maturare e distruggersi durante il giorno, quando Edipo scoprirà la sua vera origine: secondo la profezia pronunciata da Tiresia, infatti, sarà il giorno a far nascere e morire Edipo (ἡδ' ἡμέρα φύσει σε καὶ διαφθερεῖ, v. 438).

L'invocazione al Λύκει' ἄναξ (v. 203) che Citti riconduce al λυκοκτόνος menzionato nell'*Elettra* (v. 6), come si è già avuto modo di illustrare nel capitolo ad essa dedicato²⁵⁷, allude all'uccisione del lupo-tiranno Egisto, e sarebbe allora un invito al dio lupo, da intendersi, sulla scia di Aesch., *Sept.*, 145, perché sia lupo contro i lupi e cioè provveda a liberare Tebe dalla tirannide.

II.7.1 Primo Stasimo (vv. 463-511)

Di fronte alla tragica rivelazione di Tiresia, il coro, sgomento, riflette sull'identità del colpevole, che considera ancora un responsabile ignoto: τίς ὄντιν' ἄ θεσπιέπεια | Δελφίς εἶπε πέτρα ἄρρητ' ἄρρητων²⁵⁸ τελέσαντα; (*chi la rupe profetica di Delfia ccusa di aver compiuto le cose indicibili tra le più indicibili?*, v. 465), lasciando emergere, mediante l'uso del verbo τελε(ι)όω, ancora il processo di maturazione biologica menzionato nella Parodo (e sfociato velatamente nell'unione riprovevole). Il riferimento alle "cose indicibili" allora non esprime solo l'esplicito delitto del regicidio, ma implicitamente include anche quello dell'incesto. Se nella sfilata del coro gli anziani avevano pregato la ritirata precipitosa del male (παλίσσυτον δράμημα, v. 193), ora lo prevedono in fuga con il suo piede più gagliardo: σθεναρώτερον | φυγᾷ πόδα νωμᾶν (vv. 468-469), espressione che il pubblico può vedere come una chiara

τῷ ἑαυτῆς τέλει», proposta che viene accettata da Bollack 1990, p. 121, altri critici gli attribuiscono il valore di verbo intransitivo con il senso di compiersi.

²⁵⁵ Segal 1966, p. 530; Plat., *Leg.*, VIII, 839 a; Plat., *Rep.*, 466 e; 498 b. LSJ, s.v. II. 1 e 2; Soph., *Tr.*, 824-825.

²⁵⁶ *Od.*, VII, 126: ἄνθος ἀφίεισαι (*diffondendo fiori*).

²⁵⁷ Cfr. *supra*, cap. I.

²⁵⁸ Nell'Esodo il messaggero che descrive le parole di Edipo dentro la casa dopo il suo accecamento, parla dell'incesto come di una cosa impronunciabile: τὸν μητρὸς – αὐδῶν ἀνόσι' οὐδὲ ῥητά μοι v. 1289; lo stesso Edipo nella *rhesis* finale, in cui rievoca le nozze infauste con la madre, conclude il suo discorso dicendo: ἀλλ' οὐ γὰρ αὐδᾶν ἔσθ' ἃ μηδὲ δρᾶν καλόν (v. 1409).

allusione ad Edipo²⁵⁹, sul quale si avventa Apollo, ἔνοπλος²⁶⁰ πυρὶ καὶ στεροπαῖς ὁ Διὸς γενέτας (*armato di fuoco e folgori il figlio di Zeus*, vv. 469-470), già invocato nella Parodo contro l'ardente fiamma della pestilenza. Lo strumento di lotta che bracca il colpevole è l'arma oracolare, dal quale il fuggitivo, come un toro, non potrà scappare, mentre i vaticini, simili ad un tafano, gli volano intorno²⁶¹: τὰ μεσόμφορα γᾶς [...] μαντεῖα· τὰ δ' αἰεὶ ζῶντα περιποταταῖ (vv. 480-482). Il verbo περιπέτομαι specifica per gli oracoli l'azione del volare attorno, un immaginario che, se da un lato contraddistingue il volo degli uccelli, dall'altro riproduce la consistenza leggera tipica dei sogni che già fin dall'epoca omerica erano presentati come figure alate o nell'atto di accostarsi sul capo del dormiente²⁶². Tale connotazione ricorre però anche in tragedia²⁶³, e in generale rientra nell'immaginario iconografico artistico dei sogni.

Di fronte a questo scenario, che sancisce la forza e la superiorità mantica, il coro si presenta agitato, come indica la ripetizione mediante epanalessi del terribile δεινὰ... δεινὰ ταρασσει (v. 481) espressione di sconvolgimento che accresce il timore profetico già espresso all'inizio della Parodo. L'ansia del coro sembra così preannunciare l'influsso inesorabile esercitato dagli oracoli, ma pare riferirsi anche alla casuale menzione del sogno che nel Terzo Episodio in maniera invisibile è una presenza inquietante e causa di angoscia, per quanto considerato del tutto influente. Eppure di fronte ad una verità che non si è ancora rivelata, il coro, insistendo su espressioni legate al volo (πέτομαι δ' ἐλπίσιν οὔτ' ἐνθάδ' ὁρῶν οὔτ' ὀπίσω²⁶⁴: *mi libro nelle speranze e non guardo né avanti né dietro*, v. 486), aleggia

²⁵⁹ Vedi anche Gellie 1964, pp. 113-123. L'insistita allusione al piede, evidente riferimento ad Edipo, compare inoltre al v. 479.

²⁶⁰ L'immagine bellica continua quella già presentata nella Parodo.

²⁶¹ La metafora impiegata, tratta dal mondo animale, secondo alcuni critici allude all'estro o tafano che, simbolo della profezia, pungola e tormenta i mortali: Blayde cit. in Bollack 1990, p. 307. Il riferimento al tormento nella forma di questo insetto compare in effetti al v. 1380, a rappresentare il complesso dei mali che ha colpito Edipo. Per il tafano in connessione con la profezia cfr. Davies e Kathirithabi 1986, pp. 162-163; Thumiger 2014, p. 287. Segal, inoltre, ha fatto notare che la mancanza di aiuto di fronte all'incognita del soprannaturale e di ciò che appare sconosciuto è rappresentata, nel dramma, dalla metafora del volare o della fuga: vv. 16, 175, 482, 488, 509: cfr. Segal 1995, p. 252, n. 17.

²⁶² In Omero, il sogno è come un'immagine che si avvicina volando (*Il.*, II, 71) e che allo stesso modo si allontana (*Od.*, XI, 207 ss.).

²⁶³ Aesch., *Ag.*, 424-426: παραλλάξασα διὰ | χερῶν βέβακεν ὄψις οὐ μεθύστερον, | πτέροις ὀπαδοῦσ' ὕπνου κελεύθοις. Eur., *Hec.*, 69-70; cfr. Brillante 1991, pp. 19 ss.

²⁶⁴ È un'affermazione molto simile a quella fatta da Giocasta al v. 858: βλέψαιμ' ἂν οὐνεκ' οὔτε τῇδ' ἂν ὕστερον, entrambe sullo scetticismo verso gli oracoli.

nella speranza²⁶⁵, rifiutandosi di credere alle accuse che l'indovino ha rivolto al sovrano, prima di avere una prova certa degli eventi (πρὶν ἴδοιμ' ὀρθὸν ἔπος: letteralmente *se non vedo una chiara parola*, vv. 504-505). L'associazione sinestesica tra il verbo di percezione visuale e il senso sonoro dell'*epos* ci fa appunto pensare a un messaggio visuale espresso in termini di linguaggio parlato, che rimanda all'immaginario della "parola" onirica, definita ὀρθὸν²⁶⁶, a specificarne la correttezza. Il termine di paragone addotto dal coro per poterne sancire la credibilità è offerto dalla Sfinge, creatura associabile ai sogni per il suo carattere enigmatico²⁶⁷, eppure in antitesi ad essi, giacché la risoluzione dell'enigma costituisce l'esempio di una parziale visione umana della realtà, che non va oltre e non trascende la dimensione razionale: l'indovinello viene sì risolto, ma al prezzo di un incesto con la madre²⁶⁸.

II.7.2 Secondo Stasimo (vv. 863-910)

In forma di inno apotropaico, il canto presenta un andamento tematico ben strutturato che si apre con una celebrazione della superiorità delle leggi divine, connotate con l'aggettivo ὑψίποδες in posizione incipitaria, a indicare le norme "dall'alto piede" perché δι' αἰθέρα τεκνωθέντες, generate attraverso l'etere (v. 867).

L'espressione evidenzia una sottile contrapposizione tra ciò che, puro e immortale, viene creato dagli dei e ciò che, generato dagli uomini, ha prodotto un deterioramento dell'ordine civile e sociale. In proposito, la presenza del qualificativo ὑψίποδες lascia emergere tra le righe ancora una sottile allusione ad Edipo: composto da ὕψι e ποὺς costituisce in effetti un richiamo onomastico al protagonista, il cui nome contiene il dettaglio della sua menomazione fisica, ma fa anche riferimento al carattere elevato del suo θυμὸν, che nella descrizione di Giocasta appare (ἄγαν) sospeso (ὕψοῦ, v. 914). La presenza del participio τεκνωθέντες, inoltre, specifica che il contrasto tra

²⁶⁵ Come ho già accennato precedentemente, il volare è anche sinonimo di incertezza (Segal 1995, p. 252, n. 17.) così come il dubbio caratterizza l'interpretazione oracolare.

²⁶⁶ L'aggettivo è un termine tecnico impiegato dalla cultura sofistica che attribuisce all'esperienza la base della conoscenza: Kane 1975, pp. 189-208; Di Benedetto 1983, p. 92. Tuttavia lo stesso termine appare preponderante nella definizione della correttezza mantica: Aesch., *Ag.*, 1215; *Cho.*, 32; Pind., *Nem.*, I, 61; *Pyth.*, XI, 9, che parla specificamente dell'oracolo Pitico.

²⁶⁷ Bettini-Guidorizzi 2004, pp. 149 ss.: enigma e oracolo postulano entrambi una dissimetria di comunicazione ponendo gli interlocutori sul piano opposto della comprensione.

²⁶⁸ Kane 1975, p. 192.

divinità e mortali poggia sul concetto della procreazione, poiché oppone la purezza delle leggi a quella della macchia generazionale, giacché la radice *τεκ ricorre nel dramma ad indicare il ciclo distorto di riproduzione e nascita (τεκνοῦντα/τεκνούμενον, v. 1215), implicando l'unione incestuosa e la generazione di una stirpe impura. Proprio questo processo si può identificare con l'ὑβρις che, secondo il coro, è alla base della nascita del tiranno: per quanto il concetto risulti inespresso, il tema dell'incesto costituisce il nesso semantico che conduce alla condanna del potere dispotico presentata nell'antistrofe.

Sebbene il coro in questi versi parli genericamente della figura del despota, in essa possiamo comunque cogliere un riferimento specifico al protagonista e alla sua particolare φύσις umana, richiamata dal verbo φντεύω (v. 872), che gli anziani adoperano per definire il processo di riproduzione tirannico. Il termine ricorre in effetti in più occasioni a designare il sovrano come frutto generato dalla natura (vv. 793, 1007, 1012, 1404, 1514) e a sua volta generatore. Su costui, reo di aver raggiunto i confini della tirannide, il coro prospetta l'inesorabile giustizia degli dei che agiscono per il ristabilimento dell'ordine, come una conseguenza naturale della loro superiorità.

La particolare tematica di questa sezione lirica ha generato numerose opinioni interpretative e ha spinto alcuni²⁶⁹ ad ipotizzare che fosse un'aperta condanna ad Edipo (caso piuttosto improbabile, dal momento che il coro, in precedenza, aveva difeso strenuamente il suo re), altri che si trattasse di un attacco nei confronti di Giocasta²⁷⁰, la quale nella scena precedente arriva a screditare la veridicità degli oracoli. Tuttavia, l'ode si riferisce solo indirettamente al re tebano, mentre afferma con forza la potenza degli dei e delle loro leggi, che violate, si rivelano infallibili nella punizione dei suoi trasgressori.

II.7.3 Terzo Stasimo (vv. 1086-1109)

Se alla fine del Terzo Episodio, la citazione di quello che viene considerato un banale sogno sull'incesto conduce progressivamente Giocasta alla scoperta dell'amara verità e lascia un oscuro presentimento del male, Edipo ancora ansioso di conoscere,

²⁶⁹ Campbell 1879, p. 122.

²⁷⁰ Di Benedetto 1983, p. 136; Schlegel, Wilamowitz-Moellendorff in Bollack 1990, p. 532.

ma incerto sulla rivelazione, pronuncia con sicurezza la sua origine fortuita. Ad esso si connette l'ὑπόρχημα cantato dal coro, che, legato affettivamente al sovrano²⁷¹, sembra improvvisarsi profeta dotato di conoscenza εἴπερ ἐγὼ μάντις εἰμὶ καὶ κατὰ γνώμαν ἴδρις (*se sono un profeta acuto nella mente*, vv. 1086-1087), in analogia con il ruolo assunto dalle nobili donne argive che nel primo canto corale dell'*Elettra*, al termine del racconto onirico presentato da Crisotemi alla sorella, si fanno interpreti del suo significato, affermandone la veridicità e l'infallibile compimento: εἰ μὴ γὼ παράφρων μάντις ἔφυν καὶ γνώμας λειπομένα σοφᾶς (vv. 474 ss.)²⁷². Tuttavia, a questo fiducioso atteggiamento mostrato dalle amiche di Elettra, in cui l'autorità onirica non viene messa in discussione, si oppone quello dei vecchi tebanì, che, alla maniera di Giocasta, sembrano disporsi su una posizione semplicistica e mitizzante, simile a quella con cui la regina aveva affrontato la concezione del sogno e dell'incesto.

Alla severità e solennità dei toni del Secondo Stasimo²⁷³, in cui emerge la potenza delle leggi dell'Olimpo, si contrappone ora una gioiosa sublimazione del mondo agreste (πλάκες ἀγρονόμοι) e del Monte Citerone, al quale il coro assegna il ruolo di τροφὸν καὶ ματέρ(α). Tuttavia, quella che si mette in rilievo è una maternità invertita²⁷⁴, nella quale viene rovesciato il normale ordine di filiazione e si accentua l'appartenenza ad un mondo selvaggio. Se in principio gli anziani manifestavano con sdegno un rifiuto a danzare con l'interrogativo τί δεῖ χορεύειν; (v. 896) ora essi esprimono una gioia fatta di canti e danze (χορεύεσθαι πρὸς ἡμῶν, v. 1094), che rievoca con ironia le profetiche parole di Tiresia nel Primo Episodio: ποῖος Κιθαίρων οὐχὶ σύμφωνος τάχα, ὅταν καταίσθῃ τὸν ὑμέναιον; (*quale Citerone non sarà presto echeggiante quando scoprirai l'imeneo?*, vv. 421-422).

Proprio il Citerone trova eco in questa danza cantata dal coro, un preludio della imminente catastrofe²⁷⁵, che rivela quanto amaramente reali fossero le parole

²⁷¹ Errandonea 1970, p. 68.

²⁷² L'analogia era stata rilevata già da Kamerbeek 1967, p. 208, e Jebb 1966, p. 144.

²⁷³ Segal 1995, pp. 191 ss.: prevale qui un mondo selvaggio e agreste e mortale in contrapposizione all'eternità delle leggi divine che risiedono sull'Olimpo nello stasimo precedente.

²⁷⁴ Nurse and mother are in the reverse of the biological order, as were the analogous terms on the father's side when Oedipus first spoke of Polibus who "nurtured and begot me" (v. 827): Segal 2001, p. 101.

²⁷⁵ L'invocazione al dio Pan, in analogia con il canto corale dell'*Aiace* (vv. 693-717) precede immediatamente la tragica rivelazione.

dell'indovino, mentre congiuntamente affiora il totale discredito dei vecchi tebani come interpreti di oracoli e profeti²⁷⁶. Ma una verità emerge da questa celebrazione: la scoperta in questo giorno²⁷⁷ della natura selvaggia (e tirannica) del sovrano, emarginato e ai confini della civiltà (nella quale vige invece una discendenza patrilineare), in analogia con la disposizione spaziale dei sogni. Se l'Olimpo rappresenta l'ordine cosmico, puro e regolato da leggi divine, considerato come *πάτηρ μόνος* (v. 868), sul polo opposto si situa la natura a cui pertiene Edipo, quella non regolamentata e selvaggia, rappresentata dal Citerone, con funzione di "madre". Nella ricerca delle sue origini, infatti, il sovrano insiste soprattutto sul ruolo avuto da Giocasta e sull'incesto, ponendo l'accento sull'aspetto matrilineare, come quello vantato dai tiranni²⁷⁸.

A questo tema rinvia anche il riferimento ad Apollo nella sua prerogativa di dio guaritore (*ἰήε Φοῖβε*, v. 1096), che in questa veste era stato invocato nella Parodo, dove la pestilenza si traduce come una manifestazione allegorica del potere dispotico del protagonista. Tuttavia, il dio del sole è rievocato anche in qualità di purificatore dalla macchia dell'incesto, disconosciuta dal coro, che in maniera sensuale immagina per il protagonista la discendenza dall'unione di una ninfa con Pan o di *Apollo Nomios*, o come figlio ritrovato da Hermes o Dioniso²⁷⁹, divinità che sono tra di loro connesse al mondo della natura e della fertilità.

²⁷⁶ Segal 1995, p. 193.

²⁷⁷ L'espressione esatta è "plenilunio di domani", una definizione che creato non poche difficoltà nell'interpretazione da parte di molti critici: Jebb parla della festa dei *Pandia*, celebrata dopo le Dionisie nel plenilunio, p. 115; Bollack connette il plenilunio con la *Tyche* e il susseguirsi dei mesi (v. 1083), che rappresentano la variabilità della fortuna e la fase di pienezza ora raggiunta nella scoperta delle origini: è il Citerone, il luogo che circonda la patria di Edipo che quindi sancisce il suo carattere tebano (p. 704). Mi viene in mente anche che la luna ha un carattere notturno e, nella sua luminosità, può rappresentare il passaggio dal buio della conoscenza al raggiungimento della verità: essa, infatti, per usare la definizione di Anassagora, (fr. citato in Plut., *De fac. in orb. lun.*, 16, 929 b) è il riflesso del sole nel buio della notte; non a caso segue anche una preghiera ad Apollo. Il mondo onirico in cui vive Edipo si sta integrando alla vera realtà e si sta realizzando nella profezia Delfica.

²⁷⁸ Catenacci 2012, p. 139.

²⁷⁹ Al dio richiama anche il verbo *χορεύεσθαι* del v. 1094, che trova occorrenze nella forma attiva solo in Eur., *Ba.*, 184, 205, 207. L'ode corale con l'invocazione a Dioniso rinvia anche ad un frammento di Anacreonte (fr. 357 Campbell, 54-57).

II.7.4 Quarto Stasimo (vv. 1186-1222)

La verità è stata portata alla luce dal pastore e ad essa si combina la dolorosa esclamazione ἰὼ γενεαὶ βροτῶν (v. 1186), espressione di un dolore fisico e intellettuale al contempo, che sancisce la tragicità delle generazioni dei mortali²⁸⁰, di cui Edipo, immerso nella macchia di una discendenza incestuosa, è il paradigma.

Il canto è una constatazione generale dell'inconsistenza della vita umana: ὥς ὑμᾶς ἴσα καὶ τὸ μηδὲν ζώσας ἐναριθμῶ (*la vostra vita e il nulla in pari conto io tengo!*, vv. 1187-1188), in cui la presenza del participio ζώσας contrassegna una realtà che appare insieme esistenza e negazione di sé stessa, secondo quanto espresso dall'accusativo avverbiale τὸ μηδὲν²⁸¹. Su questo oscuro passaggio Jebb e Bollack citano, a ragione, due riferimenti paralleli (Soph., *Aj.*, 125; Pind., *Pyth.*, VIII, 95) nei quali gli esseri umani appaiono trasfigurati rispettivamente in εἶδωλα²⁸² o ombra senza peso (κούφην σκιάν²⁸³) o, come sogno di un'ombra (σκιᾶς ὄναρ ἄνθρωπος²⁸⁴). Con termini analoghi si rappresenta la parabola di Edipo, vissuto come in un sogno del quale egli assume progressivamente l'aspetto, per entrare in scena nell'Esodo con una consistenza simile a quella delle immagini oniriche. Alla condizione doxastica del sogno, inoltre, sembra rinviare anche la successiva battuta del coro: τίς γὰρ, τίς ἀνὴρ πλέον| τᾶς εὐδαιμονίας φέρει| ἢ τοσοῦτον ὅσον δοκεῖν| καὶ δόξαντ' ἀποκλῖναι; (*quale, quale uomo porta una felicità più salda di un'apparenza che sembra e rapida declina?*, vv. 1189-1192). Vertendo ancora sull'illusorietà e sull'alternanza della fortuna effimera, la vita umana subisce un declino simile a quello degli astri (ἀποκλῖνω²⁸⁵), ma appare anche come un capovolgimento del suo significato. Nell'*Odissea*²⁸⁶, infatti, l'uso del verbo ἀποκλῖνω figura in connessione con i sogni e nell'indicare un mutamento ermeneutico, che in questi versi quasi sta a rappresentare l'errore di interpretazione che ha caratterizzato la vita del protagonista: la realtà onirica che ha i suoi inizi con la liberazione di Tebe dalla Sfinge

²⁸⁰ Si richiama il tema dei mortali citato nel Secondo Stasimo, v. 869: θνατὰ φύσις ἀνέρων.

²⁸¹ Jebb 1966, p. 155.

²⁸² Soph., *Aj.*, 125-126: ὁρῶ γὰρ ἡμᾶς οὐδὲν ὄντας ἄλλο πλὴν| εἶδωλ', ὅσοι περ ζῶμεν, ἢ κούφην σκιάν: *vedo che noi, quanti viviamo, non siamo nulla se non fantasmi o vana ombra.*

²⁸³ Soph., *Aj.*, 125 ss.

²⁸⁴ Pind., *Pyth.*, VIII, 95 ss.

²⁸⁵ Il verbo è considerato da Jebb una metafora degli astri: Jebb 1966, p. 124.

²⁸⁶ *Od.*, XIX, 556.

e raggiunge il suo apice con la sua elezione a re, inizia a dissolversi, inducendolo a scoprirsi causa della pestilenza della città, incestuoso e tiranno: approdato ad un μέγας λιμήν²⁸⁷ (v. 1209) egli infine “cade” (πίπτω, v. 1210) contemporaneamente come figlio, padre e θαλαμηπόλος “sposo” (v. 1209).

Se la realtà umana è onirica e fatta di illusioni, quella divina invece risulta autentica e arriva sempre a realizzarsi²⁸⁸: nello stesso giorno Edipo nasce e perisce, come aveva profetizzato Tiresia (ἡδ' ἡμέρα φύσει σε καὶ διαφθερεῖ, v. 438) e il coro, rinato con lui, ora insieme a lui chiude gli occhi per l'ultima volta: ἀνεπνευσά τ' ἐκ σέθεν| καὶ κατεκοίμησα τούμὸν ὄμμα (vv. 1220-1221).

La battuta conclusiva, segnata dal carattere ossimorico dei preverbi ἀνα- e κατ- coordinati dal καί, bilancia la condizione, già espressa all'inizio del canto, di fortuna e miseria che si alternano e si contrappongono nelle vicende umane. Se il verbo ἀναπνέω, da un lato, allude alla ripresa metaforica del respiro e alla salvezza apportata alla città dal sovrano, dall'altro, in associazione con κατακοιμάω, fa riferimento ad una fisiologia del sonno, che riproduce l'aspetto illusorio dei sogni. Di questo si tratta, giacché, dopo la catastrofe, il coro addormenta gli occhi per l'ultima volta. La funzione respiratoria in effetti si trova frequentemente implicata nel processo del riposo notturno e in connessione con i sogni: Aesch., *Cho.*, 33: ὄνειρόμαντις, ἐξ ὕπνου κότον πνέων (*il sogno profetico spirando ira dal sonno*); *Cho.*, 621 πνέονθ'(α)... ὕπνωι (*soffiando nel sonno*); Soph., fr. 65 Radt: ὄναρ πνευσάντα νυκτός (*sogno della notte che spira*). In Eraclito la respirazione permette l'acquisizione del *logos* divino, che penetra nel corpo umano attraverso i pori, gli unici canali d'accesso per le sensazioni. Tuttavia, quando l'uomo si trova nella condizione di dormiente perde questa capacità mnemonica²⁸⁹.

Sulle motivazioni che soggiacciono alla trattazione del tema della tirannide nell'*Edipo Re* si è discusso a lungo. In essa numerosi critici hanno voluto intravedere

²⁸⁷ Vedasi ancora la metafora nautica, che richiama il contesto politico e allo stesso tempo le nozze incestuose.

²⁸⁸ Il canto sembra costruito in antitesi con il Secondo Stasimo, dal quale si deduce una netta opposizione tra la nascita delle leggi divine generate immortali e il carattere mortale di Edipo in una relazione incestuosa di generato e generatore: Segal 1995, p. 195.

²⁸⁹ Brillante 1991, p. 57.

un riferimento all'attualità politica²⁹⁰, ipotizzando che il personaggio incarnato da Edipo fosse una rappresentazione di Pericle, al quale erano rivolte numerose accuse e critiche per il suo ruolo politico. Le ragioni di questa considerazione, venivano individuate nell'ἄνδρῶν πρῶτον²⁹¹ citato nel Prologo (v. 33), un parallelismo o “una singolare coincidenza”²⁹² con l'uomo politico, che con parole analoghe viene definito nell'opera di Tucidide²⁹³. Per molti aspetti la sua figura e la questione della tirannide possono effettivamente rievocare lo stratego²⁹⁴, dato che vi era una componente antipericlea che lo accusava, oltre che di essere un fautore della tirannide, anche di empietà di fronte agli oracoli delfici, durante l'occupazione del Pelargico riferita da Tucidide negli anni della guerra archidamica²⁹⁵. Questa area sacra, prossima alle mura di Atene e all'Acropoli²⁹⁶ e dichiarata inviolabile da un oracolo apollineo²⁹⁷, per esigenze belliche era stata destinata dalla strategia periclea a luogo di insediamento di quanti avevano abbandonato le campagne dell'Attica. Giuliani riconnette proprio a

²⁹⁰ Ugolini giustamente fa notare che, anche se non sono conosciuti storicamente episodi ricollegabili alla tirannide, tuttavia non vi è nessuna attestazione del mito di Edipo precedente a Sofocle, che lo presenta con una simile caratterizzazione. Cfr. Ugolini 2000, pp. 120 ss.

²⁹¹ Questa somiglianza è rilevata anche da Ehrenberg 1959, pp. 157-162; Ugolini 2000, pp. 119 ss.; Giuliani 2001, p. 141; Segal 2001, p. 9: *the Sophists express a human-centered, rationalistic speculation that is embodied to some extent in the hero of Oedipus*.

²⁹² Giorgini 1993, p. 205.

²⁹³ Thuc., *Hist.*, II, 65, 9.

²⁹⁴ Pericle era bersagliato dai suoi avversari politici, come sappiamo dai processi che erano stati intentati al suo *entourage* già prima della Guerra del Peloponneso: cfr. Musti 1997, pp. 354 ss. Le accuse contro di lui si riscontrano anche nel panorama comico della prima generazione precedente ad Aristofane con *I chironi* e le *Tracie* di Cratino, per citare i drammi più conosciuti. Sono noti altri attacchi da parte del comico Teleclide, poeta di poco anteriore ad Aristofane (Plut., X, 3. 6). Ugolini circoscrive queste accuse ad un arco di tempo compreso tra il 443 ed il 430 a.C., quindi fino al periodo della guerra archidamica, dopo l'ostracismo di Tucidide di Melesia. Secondo Plutarco i poeti comici chiamavano gli amici e i collaboratori di Pericle con la definizione di “novelli Pisistratidi”: Plut., *Per.*, 16, 1 = PCG VIII F 703. Sull'associazione frequente di Pericle alla tirannide, soprattutto nella commedia antica, cfr. McGlew 2006, pp. 164-177. Segal nota inoltre che le due figure erano accomunate da una macchia di sangue: sulla famiglia degli Alcmeonidi, da cui discendeva Pericle, gravava una vecchia maledizione in seguito ad una macchia provocata da Megacle: Segal 2001, p. 12; Giuliani 2001, p. 22; Parker 1983, pp. 16-17.

²⁹⁵ Thuc., *Hist.*, II, 17. L'occupazione di un punto strategico sotto la tirannide dei Pisistratidi, può ancora costituire un collegamento tra la figura di Pericle e questa forma di governo.

²⁹⁶ Fu un punto strategico sotto i Pisistratidi, l'ultima roccaforte di Ippia, prima della sua cacciata da Atene nel 510 (Hdt, V, 64, 2), in seguito fu abbandonato e le sue mura distrutte.

²⁹⁷ L'ordinanza non è solo religiosa e di tipo oracolare ma anche legislativa; la proibizione sembra essere ribadita nel 423/2 a.C. (IG, I², 76) e ancora perdurare almeno fino al 416. Un riferimento a questa zona si trova ancora negli *Uccelli* di Aristofane, commedia rappresentata nel 414 a.C.: cfr. Nenci 1980, pp. 1125-1126.

questo evento i riferimenti del coro contenuti nel Secondo Stasimo dell'*Edipo Re*: gli atti di empietà esemplificati da Edipo assumono nel canto del coro una portata più generale e probabilmente di attualità²⁹⁸; essi sembrano dunque coniugare insieme le figure, di Edipo e quella di Pericle²⁹⁹. Non sono di facile ricostruzione i rapporti tra il tragediografo ed il demagogo, però è molto probabile che a partire dagli anni Trenta del V sec. a.C. vi fosse tra di loro una distanza o divergenza ideologica³⁰⁰.

Il personaggio che viene messo sulla scena è presentato inizialmente come modello di buon sovrano e solo progressivamente si trasforma in un despota, per il corso degli eventi: una situazione che potrebbe alludere ad un allontanamento di Sofocle³⁰¹, negli ultimi anni della democrazia periclea, dall'ideologia strategica del politico. Infatti, dopo la partecipazione del tragediografo alle Grandi Dionisie del 431 a.C., in cui il poeta si classifica secondo dopo Euforione, Sofocle non sembra essere presente ai concorsi tragici (il 428 a.C. è *terminus ad quem*³⁰²) fino alla rappresentazione dell'*Edipo Re*. Sarebbe allora fondamentale stabilire con certezza la data di rappresentazione della tragedia, che, se secondo alcuni avviene presumibilmente intorno al 425 a.C., per altri presenta una datazione molto più bassa da collocarsi intorno al 411 a.C. Dopo la morte di Pericle e il disastro della spedizione ateniese in Sicilia nel 413 a.C., Sofocle fu uno dei commissari che votò per la costituzione di un regime oligarchico, rifiutandosi di accettare gli eccessi della democrazia e la politica avventurista dei demagoghi³⁰³, un'accusa che era stata rivolta anche a Pericle durante la prima fase della Guerra del Peloponneso.

²⁹⁸ Giuliani 2001, pp. 148 ss., rileva che è l'offesa agli dei e in particolare la mancanza di rispetto verso immagini, o meglio, luoghi sacri, ad aver causato lo sdegno del coro, che si rende manifesto con il provocatorio rifiuto di recarsi presso i grandi templi di Apollo e Zeus. Di diversa opinione è Di Benedetto 1983, p. 138, il quale definisce inappropriato parlare di metateatralità del coro nella seconda strofe del canto lirico, affermando che la dimensione etico-religiosa va in questo caso ben al di là della *polis*, si tratta di un aspetto essenziale della tragedia.

²⁹⁹ Nella biografia di Plutarco, si dice che Pericle per aspetto sembrava simile al tiranno Pisistrato. Cfr. Plut., *Vit.*, X, 7. 1: Καὶ γὰρ ἐδόκει Πεισιστράτῳ τῷ τυραννῶ τὸ εἶδος ἐμφερῆς εἶναι; Tucidide afferma che il modo di governare dello stratega era a parole una democrazia, ma di fatto il potere di un primo cittadino: Thuc., II, 65, 9.

³⁰⁰ Giuliani 2001, p. 151. Lo studioso cita anche un frammento di Ione di Chio (FGrHist 392 F 6) che pare contenere un accenno ad una polemica tra Sofocle e Pericle.

³⁰¹ Secondo Strabone Sofocle aveva partecipato come stratego insieme a Pericle nella spedizione contro Samo nel 441 a.C., ma già in quel momento non ne aveva condiviso la politica repressiva contro i suoi abitanti: Strabo., XIV, 1, 18., 638 c.

³⁰² Jouanna 2007, p. 109.

³⁰³ Jouanna 2007, p. 58.

Se la datazione fosse più bassa, come oggi si ritiene probabile e afferma già Diano in un articolo³⁰⁴ ormai datato, il riferimento andrebbe allora a toccare il drammatico periodo posteriore alla disfatta ateniese in Sicilia, un momento particolarmente critico per la storia della mantica e in cui i rapporti con Delfi sembrano essersi incrinati³⁰⁵. Se così fosse, la figura del tiranno andrebbe identificata non con Pericle ma con un suo lontano parente, Alcibiade³⁰⁶, accusato della profanazione dei misteri eleusini e, dopo la sconfitta di Atene, di aver tramato per la costituzione del regime oligarchico instaurato nel 411 a.C.³⁰⁷, della cui commissione fece parte lo stesso Sofocle.

Si tratta di una questione spinosa che non si può trattare in questa sede, ma si può forse affermare più genericamente che nell'Edipo tiranno si può scorgere una parziale rappresentazione dell'età periclea e di quella immediatamente successiva, con riferimenti a personaggi a lui vicini: al politico si intrecciano la figura dei sofisti³⁰⁸ e di Anassagora³⁰⁹, filosofo presocratico originario di Clazomene, accusato di empietà per le sue teorie sul *nous*, e per i suoi studi sugli astri. Per alcuni aspetti la figura di quest'ultimo sembra rievocare il personaggio sofocleo, che per la sua ricerca applica un metodo d'indagine scientifico di stampo anassagoreo³¹⁰ e che viene definito da Giocasta un ἀνὴρ ἔννοος³¹¹. Edipo scappa da Corinto *misurando il cammino sul corso delle stelle* (τὴν Κορινθίαν ἄστροις ἐκμετρούμενος χθόνα, v. 795.), una proposizione che può far pensare a un riferimento al filosofo, e una certa sufficienza nei confronti

³⁰⁴ Diano 1968, pp. 153 ss.

³⁰⁵ Diano 1968, pp. 153 ss., Scott 2017, p. 122.

³⁰⁶ L'ipotesi è sostenuta da Banova 1994, pp. 145-160, il quale, dimostrando una contemporaneità tra le *Thesmoforiazuse* aristofanesche e *OT*, propende per una cronologia bassa per la tragedia sofoclea e l'identificazione del tiranno con quella di Alcibiade.

³⁰⁷ Bettalli 2018, p. 206; Sommerstein 1977, p. 122, considera che la minaccia di una tirannide nel 411 a.C. ad opera di Alcibiade non si fosse estinta del tutto.

³⁰⁸ Dalla biografia di Pericle di Plutarco sono note le relazioni dello stratego con Anassagora e Protagora: Plut., *Vit.*, X, 4, 5, 6, 8, 32, 39.

³⁰⁹ Secondo Ehrenberg Pericle subì l'influsso del suo maestro Anassagora anche come "fautore della monarchia", dal momento che l'ordinamento del cosmo era riprodotto a livello microscopico dalla *polis* e che il *nous*, unico principio alla base del cosmo, corrispondeva quindi ad una sola mente umana. Cfr. Ehrenberg 1959, p. 134. Segal 2001, p. 12, sostiene che l'amicizia con il filosofo-scienziato doveva aver preoccupato lo spirito religioso e conservativo di Sofocle; sostiene siano evidenti allusioni al filosofo anche Diano 1968, pp. 153 ss.

³¹⁰ Il metodo indiziario che muove dall'osservazione empirica dei fenomeni e ne trae degli indizi si fa risalire al principio anassagoreo secondo cui "i fenomeni sono spie visibili di ciò che non si vede": DK 59 B 21 a.

³¹¹ Plut., *Vit.*, X, 4. 6: Ἀναξαγόρας ἦν ὁ Κλαζομένιος, ὃν οἱ τότε ἄνθρωποι Νοῦν προσηγόρευον.

della superstizione legata ai fenomeni celesti³¹². Anche la sua riflessione critica verso la religione tradizionale rievoca ancora un parallelismo con Edipo.

Nel corso della tragedia si può notare, inoltre, che il re tebano nel suo procedimento di indagine scientifica ricorre alla misurazione degli eventi (vv. 73, 558, 561, 791, 1112-1113), una metodologia che rimanda alla celebre frase protagorea tramandataci da Platone³¹³ in cui l'uomo viene visto come misura di tutte le cose: πάντων χρημάτων μέτρον ἐστὶν ἄνθρωπος, τῶν μὲν ὄντων ὡς ἔστιν, τῶν δὲ οὐκ ὄντων ὡς οὐκ ἔστιν (*l'uomo è misura di tutti i beni, di quelli che sono quando sono e di quelli che non sono, quando non sono*). Certamente il frammento sembra alludere anche alla celebre risposta con cui Edipo vince sulla Sfinge (rievocata nelle *hypotheses* alla tragedia), che verte sull'uomo³¹⁴.

Tuttavia, il personaggio incarna in particolare una trasformazione verso una politica tirannica. In quegli anni, infatti, i sofisti iniziarono a sottoporre al vaglio dell'intelletto ogni argomento, ponendo al centro della loro attenzione l'uomo come "indagatore della realtà" e legandolo al principio dell'utile, arrivando in alcuni casi ad affermare la tirannia delle leggi³¹⁵ o il subirne l'ingiustizia (si parla di νόμος τύραννος). Lì si può associare quindi a questo concetto giacché nella loro attività ebbero spesso a che fare con tiranni³¹⁶.

Sappiamo inoltre che vi era anche un gruppo di socratici non contrario alla tirannide, come testimonia in seguito l'opera *Ierone* di Senofonte³¹⁷ e come sembra concludere l'idea platonica nella *Repubblica*, in cui uno dei protagonisti è proprio Socrate: nella sua infelicità la tirannide è apparentemente l'unico regime che non reca in sé una contraddizione e che appare dunque positiva se retta da un filosofo³¹⁸. Perciò non è da escludere che il dramma sofocleo presenti tra i temi centrali quello della tirannide anche in risposta al diffondersi di correnti devianti dall'ideologia della *polis*. Politicamente Sofocle sembra posizionarsi entro un orientamento moderato,

³¹² Plut., *Vit.*, X, 6. 1. Una parodia verso pensatori come Anassagora si individua anche nelle *Nuvole* (423 a.C.): Segal 2001, p. 8.

³¹³ Plat., *Teet.* 152 a; fr. B1. Protagora fu un altro sofista che giunse ad Atene poco dopo il 427 a.C.

³¹⁴ Una possibile etimologia del nome del protagonista lo indica come *colui che conosce l'indovinello del piede*: Segal 2001, p. 36.

³¹⁵ Ippia fr. DK 86 c 1.

³¹⁶ Giorgini 1993, pp. 218 ss.

³¹⁷ Di quest'opera non è possibile stabilire la cronologia, ma è probabile pensare ad un influsso del maestro Socrate.

³¹⁸ Vegetti 2018, pp. 204 ss.

collaborando con Pericle, ma allo stesso tempo rifiuta l'estremismo democratico e mantiene sempre un gran rispetto verso la religiosità tradizionale³¹⁹, che negli anni del Pelargico e durante tutta la guerra del Peloponneso era andata deteriorandosi progressivamente.

³¹⁹ Jouanna 2007, pp. 58 ss.

CAPITOLO III

III.1 *Hecuba*: una breve introduzione alla tragedia

Sulla data di composizione e rappresentazione dell'*Ecuba* non vi sono dati sicuri, ma con probabilità fu messa in scena alle Grandi Dionisie, che si tenevano ogni primavera ad Atene in onore del dio. La cronologia approssimativa¹ proposta da Cropp e Fick si fonda su parametri stilistici e metrici, che fanno propendere per una datazione compresa tra 423 e 419 a.C., soprattutto per le numerose incidenze onomastiche che in Euripide² risultano tarde. Altri critici preferiscono invece ampliare leggermente al 424-418 a.C. per i criteri sopra menzionati³ (indubbia è infatti la posteriorità dell'*Ecuba* rispetto all'*Ippolito*, databile al 428 a.C.), e per due informazioni ricavate dal testo che sono considerate preziose ai fini della cronologia. La prima è un riferimento intertestuale e parodico presente nelle *Nuvole* di Aristofane (vv. 1165 ss.⁴) che sembra riprendere l'*Ecuba*⁵; la seconda riguarda i vv. 718 ss. della commedia⁶, che sono forse ispirati a *Hec.*, 159-161⁷: tale ipotesi, considerata difficilmente convincente da Ley⁸, è invece sostenuta da Battezzato, il quale, partendo dalla considerazione che la prima imitazione è sicura, afferma che non vi sono ragioni per escluderne un'altra riferibile alla stessa opera. Sebbene il testo comico sia la rielaborazione⁹ di una versione precedente, la cui prima rappresentazione risale al

¹ Gregory 1999, xii ss.

² Cropp-Fick 1985, pp. 6-7, 23.

³ Battezzato 2018, pp. 3-4; Battezzato 2013, p. 111, presenta una cronologia con un leggero scarto (422-418 a.C.), ma conclude in entrambi i casi per una probabile datazione al 424 a.C. Collard 1991, pp. 34-35, preferisce datarla approssimativamente tra 425 e 421 a.C., mentre Gregory 1999, introduzione xiii-xv oscilla tra 426-423 a.C.

⁴ Ar., *Nub.*, 1165: ὦ τέκνον, ὦ παῖ, ἔξελθ' οἴκων| ἄγε σοῦ πατρός (*o figlio, o figlio, esci dalla casa, ascolta tuo padre*).

⁵ Eur., *Hec.*, 172-174: ὦ τέκνον, ὦ παῖ| †ἔξελθ' οἴκων, ἄγε ματέρος αὐδάν† (*o figlio, figlio, esci dalla casa, ascolta la voce della madre*). Gli scoli al passo di Aristofane notavano già una dipendenza dalla tragedia: Koster 1974, p. 165 *ad* 1165-1166.

⁶ Ar., *Nub.*, 718: φροῦδα τὰ χρήματα, φροῦδη χροία| φροῦδη ψυχή, φροῦδη δ'έμβας (*le ricchezze sono perdute, perduta la mia pelle, perduta la mia vita, le mie scarpette*).

⁷ Eur., *Hec.*, 159-161: φροῦδος πρέσβυς| φροῦδοι παῖδες (*morto il vecchio e morti i figli*). Cfr. Wilamowitz-Moellendorff 1959, II, 144 e n. 51, Battezzato 2010, p. 113.

⁸ Ley 1987, p. 136.

⁹ Ley 1987, p. 136; Battezzato 2013, pp. 113 ss.

423 a.C., i versi in questione non sembrano comunque essere stati rimaneggiati¹⁰ ed inducono a considerare valida questa datazione come *terminus ante quem* per l'esecuzione della tragedia. Inoltre, Battezzato ha recentemente individuato delle somiglianze tra lo stesso passo dell'*Ecuba* (vv. 172-177) e la commedia dei *Cavalieri*¹¹ e, dal momento che il confronto dei due drammi fa sospettare una dipendenza aristofanesca dall'opera euripidea, alcuni studiosi sono propensi a ipotizzare una datazione di quest'ultima intorno al 425 a.C.¹²

Infine, un altro elemento utile ai fini dell'inquadramento cronologico è, secondo Matthiae¹³, un riferimento contenuto nel Primo Stasimo della tragedia (*Hec.*, 455-456), nel quale, tra le varie destinazioni in cui potrebbero essere trasportate come schiave, le donne troiane del coro immaginano di giungere all'isola di Delo per partecipare alle feste in onore di Artemide. Dato che la celebrazione, come sappiamo da Tucidide (III, 104), fu introdotta per iniziativa ateniese in seguito ad una purificazione¹⁴ dell'isola avvenuta nell'inverno del 426-425 a.C., l'evento potrebbe costituire il *terminus post quem*¹⁵ per la data di rappresentazione del nostro dramma. Sulla base di queste riflessioni, sembra dunque di poter concludere che la cronologia più probabile si aggiri intorno al 424 a.C.¹⁶

Ambientata in un periodo successivo alla conquista e alla caduta di Troia, la tragedia mette in scena la vicenda di Ecuba, la regina troiana che, a causa delle sofferenze provocate dalla perdita dei due figli Polidoro e Polissena, diviene protagonista di una vera e propria evoluzione psicologica e caratteriale. L'applicazione del principio della vendetta è alla base della sua conseguente

¹⁰ *Hypothesis* I, Dover 1968, p. 1.

¹¹ La commedia viene rappresentata alle *Lenaeae* del 424 a.C. Ar., *Eq.*, 725-728: ὦ Δῆμε, δεῦρ' ἔξελθε | νῆ Δί, ὦ πάτερ | ἔξελθε δῆτ'. | ὦ Δημίδιον, ὦ φίλτατον | ἔξελθ' ἵν' εἰδῆς οἷα περιωβρίζομαι. | τίνες οἱ βοῶντες; οὐκ ἄπιτ' ἀπὸ τῆς θύρας; (*Demo, vieni qui, sì, per Zeus padre, vieni qui. Demino, o carissimo, vieni per vedere come sono insultato. Chi strilla? Non vi allontanate dalle porte?*).

¹² Battezzato 2013, pp. 116 ss. e 125. Allo stesso periodo, ma con una datazione oscillante tra 426 e 425 a.C., la ascrivono anche Goossens 1962, p. 308, e Méridier 1973, pp. 178-179.

¹³ Matthiae 1921, p. 53. Cfr. anche Ley 1987, p. 136; Battezzato 2013, p. 119.

¹⁴ Un rituale purificatorio si deve già all'attività di Pisistrato e ad un sostegno di Policrate di Samo: Aloni 1989, pp. 45 ss. Hermann 1831, *ad loc.*; Macurdy 1905, p. 41. Méridier 1973, p. 178.

¹⁵ Battezzato 2013, p. 119.

¹⁶ Battezzato 2018, p. 4.

trasformazione, anche in termini propriamente fisici, che si esplica con una metamorfosi canina profetizzata dal nemico Polimestore.

Se il re traditore è considerato il responsabile dell'uccisione del giovane Polidoro, in un atto che implica una violazione del vincolo di amicizia e ospitalità stretto con i sovrani troiani, Polissena sarà invece sacrificata sulla tomba di Achille, reclamata dallo spettro dell'eroe che appare ai Greci prima di ritornare in patria. La flotta si trova infatti bloccata nel Chersoneso tracio (vv. 110-115) in seguito all'assenza di venti e a causa di Achille, che, apparendo loro come fantasma, lamenta l'inosservanza degli onori da parte dei suoi compagni.

Per quanto apparentemente sconnessi, i due nuclei narrativi esposti nel Prologo, e presenti in forma simbolica anche all'interno della narrazione onirica inserita in questa introduzione, sono tenuti insieme grazie al meccanismo del sogno. Dal punto di vista drammatico, pertanto, tale elemento assume la funzione di mantenere la coesione strutturale delle parti che compongono l'opera e, con la sua polisemia, esercita in maniera allegorica la stessa finalità espositiva propria di questa sezione drammaturgica, racchiudendo simbolicamente l'essenza e i contenuti chiave della tragedia.

Nell'elaborazione della materia narrativa, che trae spunto dall'*Iliade* e dall'*Ilioupersis*, i cui soggetti hanno ispirato il famoso pittore Polignoto¹⁷ alla realizzazione dei dipinti nella *Leschè* di Delfi, Euripide adotta alcune variazioni scegliendo di attribuire un ruolo di primo piano ad una figura che risulta invece piuttosto marginale nei poemi epici. Il personaggio che apre il Prologo della tragedia, Polidoro, appare in Omero come il più giovane tra i figli di Priamo e Laotoe, figlia del re dei Lelegi (*Il.*, XXI, 85) e fratello di Dardanide e Licaone (*Il.*, XXII, 46). Benché nel poema epico non risulti preminente, tuttavia il cantore ne rievoca il momento fatidico, descrivendolo avvolto da una nube nera (νεφέλη κυανέη, *Il.*, XX, 417) durante la sua partecipazione all'assalto compiuto dagli eroi troiani, quando viene trafitto da parte a parte da un giavellotto di Achille.

Nell'*Ecuba*, il giovane viene presentato come figlio del re e della protagonista, ma risulta già morto e le cause della sua scomparsa avvengono in circostanze differenti

¹⁷ Paus., X, 25. Méridier 1973, p. 166. Gli influssi artistici nella tragedia sono evidentemente presenti ed individuabili nelle frequenti descrizioni cromatiche o nelle similitudini che si rifanno alle opere d'arte (vv. 560 ss.)

rispetto all'*Illiade*, circostanze che è lui stesso a spiegare mentre si presenta nel Prologo.

III.2 Prologo (vv. 1-97)

La sezione introduttiva si articola secondo una struttura bipartita ed è funzionale alla rappresentazione dello sdoppiamento del messaggio onirico veicolato dal personaggio narrante Polidoro (vv. 1-58). Se da un lato la sua apparizione sulla scena serve, infatti, ad informare gli spettatori degli elementi salienti della vicenda, dall'altro la sua presenza riproduce l'atto onirico che si manifesta ad Ecuba. La seconda parte rappresenta, allora, l'ottica di ricezione del messaggio da parte della protagonista (vv. 59-97), destinataria dell'onirofania.

Il giovane può ricoprire questo ruolo diegetico in virtù della sua natura di fantasma o, per meglio dire, di εἶδωλον¹⁸, cioè di ombra o forma inconsistente¹⁹ che possiede la capacità di conoscere gli eventi. Gettato da Polimestore in balia delle onde, Polidoro ha abbandonato il suo corpo e giace sulla riva, avvolto e sospinto tra le spirali del mare: κείμεν δ' ἐπ' ἄκταις, ἄλλοτ' ἐν πόντου σάλωι | ἄκλαυτος ἄταφος [...] | πολλοῖς διαύλοις κυμάτων φορούμενος (*a volte giaccio sulla riva, a volte sono nelle spirali del mare, trascinato dai molti andirivieni delle onde, senza pianto, senza tomba*: vv. 28-29) | σῶμ' ἐρημώσας ἐμόν (*avendo abbandonato il mio corpo*: v. 31). Poiché il giovane non ha ricevuto sepoltura al momento della morte, la sua anima è vagante e non ha ancora una dimora definita (tale condizione risulta marcata dalla contrapposizione con le porte di Ade e l'uso del verbo οἰκίζω – v. 2 – che sancisce la fissità della sede infernale²⁰), perciò si trova in una posizione indeterminata e liminale, in maniera affine alla topografia dai sogni (vv. 1-4)²¹:

¹⁸ In LSJ, s.v. εἶδωλον, il termine indica un fantasma o più propriamente un'ombra di forma impalpabile o un'immagine riflessa variamente nello specchio o nell'acqua. Nella definizione di Vernant il sostantivo rientra nella categoria psicologica di doppio, ad intendere una realtà esterna al soggetto: Vernant 2001, p. 348; Dodds 2016, p. 151; Brillante 1991, p. 102.

¹⁹ Si noti che l'apparizione in scena di uno spettro non è comune nel teatro greco e indica una vicenda del tutto eccezionale: Battezzato 2010, p. 198.

²⁰ Chalkia 1986, pp. 297-303, che ha dedicato un approfondimento all'uso del termine πύλαι in Euripide, ha dimostrato come il sostantivo sia utilizzato spesso nel rappresentare le porte di Ade (*Alc.*, 126; *Med.*, 1234; *Hipp.*, 56-57; 895, 1447, *Hec.*, 1), ma in particolare il suo uso serva a definire il confine tra spazio interno ed esterno, in relazione ad una città, quindi

ἦκω νεκρῶν κευθμῶνα καὶ σκότου πύλας
λιπών, ἴν' Ἄιδης χωρὶς ὤικισται θεῶν,
Πολύδορος, Ἑκάβης παῖς γεγώς τῆς Κισσέως
Πριάμου τε πατρός²², [...]

*(Ho lasciato l'antro dei morti e le porte del buio, dove Ade abita lontano
dagli altri dèi, sono giunto qui, Polidoro, figlio di Ecuba, figlia di Kisseus, io
figlio di Priamo mio padre).*

Introdotta con la tipica formula con cui, nel Prologo di alcune tragedie euripidee, fa il suo ingresso in scena un'entità soprannaturale²³, l'ombra di Polidoro si presenta davanti agli spettatori. L'enfasi sul soggetto alla fine delle prime due linee mediante il ricorso all'*enjambement* conferisce una indiscussa solennità al suo monologo, secondo una rappresentazione che doveva essere molto simile all'apparizione iniziale del fantasma di Achille nella *Polissena* di Sofocle, considerata dai critici un probabile modello per l'*Ecuba*²⁴.

Nella sua natura ultraterrena il giovane si esprime adottando uno stile profetico²⁵, adatto a comunicare al pubblico antefatti, avvenimenti contemporanei e futuri, che,

una zona liminale. In Hes., *Th.*, 736-919, la grande porta di bronzo mette in relazione la Notte, il Giorno, Hypnos, Thanatos e la dimora di Ade, stabilendo il labile confine esistente tra il mondo infernale e quello dei sogni.

²¹ La terra dei sogni è collocata ai confini della terra e alle soglie del mondo infero: *Od.*, XXIV, 11-13; in *Od.*, XI, 13-15, la menzione del popolo dei Cimmeri illustra un mondo notturno, dove non penetrano mai i raggi del sole, anch'esso situato ai confini del mondo.

²² L'edizione di riferimento è quella di Cambridge University Press, 2018.

²³ Si tratta di un procedimento al quale il tragediografo ricorre spesso per introdurre gli dei che aprono il dramma (Poseidone in Eur., *Tro.*, 1; Dioniso in Eur., *Ba.*, 1; Teti in Eur., *Andr.*, 1232; Eur. *Ion.*, 5). L'apparizione di un morto è comunque una tecnica che appare utilizzata già da Eschilo: Aesch., *Pers.*, 681 ss. (manifestazione del fantasma di Dario); Aesch., *Eum.*, 94 ss.; Cfr. Perdicoyanni 1991, p. 19.

²⁴ Soph., fr. 523 Radt: ἀκτὰς ἀπαίωνάς τε καὶ μελαμβαθεῖς| λιποῦσα λίμνης ἦλθον, ἄρσενας χοὰς| Ἀχέρωντος ὀκυπλῆρας ἠχούσας γόους. Achille apre il prologo dicendo: *sono giunto lasciando la profonda e nera sponda del lago per le libagioni maschili, che riecheggiano i reboanti pianti dell'Acheronte*; Battezzato 2018, p. 3; Battezzato 2010, p. 196; Gregory 1999, xi; Méridier 1973, p. 167; sulla data di rappresentazione della *Polissena* di Sofocle non si hanno informazioni, ma si è indotti a ritenere che sia anteriore all'*Ecuba*: Battezzato 2018, p. 3.

²⁵ Polidoro preannuncia con certezza quello che avverrà, impiegando nel suo discorso il modo indicativo ed il tempo futuro: τεύξεται (v. 42); κατόψεται (v. 45); φανήσομαι (v. 47); ἔσται (v. 53); cfr. Gregory 1999, xxvi. Il giovane, inoltre, usa spesso lo stile dell'*hysteron proteron* che è anche proprio del linguaggio oracolare. Cfr. Soph., *OT*, 788-793, in cui la

come mittente dei sogni, egli veicola anche in forma onirica alla madre. Tale prerogativa (che richiama il fantasma di Dario nei *Persiani* di Eschilo, vv. 813-820), viene ricondotta da Méridier ed altri studiosi²⁶ ad una tradizione mitologica locale diffusa in Tracia, alla quale probabilmente attinge anche Euripide nella scelta di collocare la vicenda in un luogo insolito ma significativo²⁷ come il Chersoneso tracio e nel qualificare la figura di Polidoro. Si noti, difatti, che un analogo ritratto del personaggio, in connessione con la città tracia di Aenos, viene offerto nell'*Eneide* di Virgilio²⁸, dove l'ombra del ragazzo²⁹ si manifesta ad Enea per informarlo del suo assassinio ad opera del re della regione. Anche Plinio³⁰ ubica nello stesso luogo l'esistenza di un *nekyomanteion* che identifica con la tomba del giovane troiano, ritenuta una meta molto frequentata per la consultazione degli oracoli³¹.

Considerando la posteriorità di queste opere rispetto al dramma euripideo³² si è dunque indotti a stabilire che il poeta tragico sia l'iniziatore di tale tradizione. Nell'opera, le qualità divinatorie del personaggio, in effetti, sembrano sottilmente collegarsi alle sue origini tracie e alla figura di Dioniso, divinità che viene associata alla regione già da Erodoto (V, 7). È proprio grazie all'ispirazione del dio che il re locale Polimestore, in chiusura della tragedia, può predire la metamorfosi della regina in cagna.

La connessione tra la famiglia di Ecuba e tale area geografica risulta evidente fin dai primi versi, nei quali Polidoro è eccezionalmente considerato figlio della regina troiana, la cui genealogia viene messa in relazione con la regione. Se in Omero la donna è figlia di Dymas (*Il.*, XVI, 718), nella tragedia suo genitore è Kisseus, figura che nell'*Iliade* (VI, 298-299) si identifica come mitico re di questa terra³³ e padre della

risposta dell'oracolo apollineo viene espressa con l'adozione di questa tecnica: Battezzato 2012, pp. 14 ss.

²⁶ Méridier 1973, p. 173; Weil 1879, p. 207; Paley 1874, p. 519.

²⁷ Gregory osserva che la locazione geografica è piuttosto insolita, dal momento che il tema della morte di Polidoro e Polissena tradizionalmente era legato a Troia o ai suoi dintorni: Gregory 1995, p. 391.

²⁸ Virg., *Aen.*, III, 41 ss.

²⁹ Méridier 1973, p. 173. Tuttavia, mentre nel dramma il cadavere del ragazzo viene gettato in mare dal suo assassino (vedi anche Ovid., *Metam.* XIII, 399-575), nell'*Eneide* è progressivamente coperto dalla terra: Serv., *Ad. Aen.*, III, 15.

³⁰ Plin., *Nat. Hist.*, IV, 18, 43.

³¹ Méridier 1973, p. 173; Gregory 1999, xi.

³² Gregory 1995, p. 390.

³³ Omero chiama il re trace Κισσῆς non Κισσεύς, ma Strabo., VII, 1, 21-24, definisce il nonno di Ifidamante come Κισσεύς o Κισσῆς. DNP: s.v. *Kisseus*; Serv., *Ad. Aen.*, X, 705. Mossman

sacerdotessa Teano. Alla stessa area geografica il poeta di Salamina ascrive anche Polimestore, l'alleato traditore dei vincoli di ospitalità stretti con Priamo, e ubica, infine, le tombe della protagonista (v. 1273) e di Achille.

Associata alla città di Troia e pertanto considerata come barbara³⁴, la Tracia risulta uno dei paesi stranieri più frequentemente menzionati nei drammi euripidei³⁵, nota soprattutto come gloriosa terra di cavalli e cavalieri (Eur., *Hec.*, 8-9: τὴν ἀρίστην Χερσωνησίαν πλάκα [...] φίλιππον λαόν; 428: ἐν φιλίπποις Θρηξί), ma inospitale per i suoi inverni rigidi e freddi³⁶. Alla sua geografia aspra e sfavorevole corrisponde, inoltre, il carattere inaffidabile dei popoli che in essa risiedono, rinomati per la consuetudine di violare i rapporti di ospitalità. Ne emerge evidentemente l'immagine di un luogo sinistro e distante³⁷, una zona di frontiera situata tra Grecia e Asia che sancisce la distanza tra civilizzazione e arretratezza, nella quale, nonostante la ricchezza e la sontuosità³⁸, prevale l'aspetto selvaggio. Una simile natura si può

1995, p. 33, n. 34, non è concorde con l'identificazione dei due personaggi, ma non ne fornisce una motivazione. Il nome di Kisseus come sovrano della Tracia è menzionato anche in un frammento di Euripide attribuibile alla tragedia *Archelao*, nella quale il re viene ricordato per il suo tradimento alla parola data: fr. 229, 2 Nauck; Goossens 1962, p. 664. La figura di Teano è citata anche in uno scolio all'*Andromaca* (Il. 269. 13-17): quando la sposa di Ettore dichiara di aver cresciuto i figli che il marito aveva avuto da altre donne, lo scoliasta cita come suo precedente la figura di Teano, che allevò un figlio non suo e di Antenore. Gregory 1995, pp. 393 ss., ha osservato come Ifidamante, nipote di Kisseus e figlio di Teano, sia il personaggio la cui vicenda presenta alcune analogie con quella di Polidoro, anch'egli allevato in questa regione e morto prematuramente.

³⁴ Nella tragedia Polimestore è barbaro φῶτα βάρβαρον (v. 877) e lo è anche nell'animo, come precisa Agamennone: ἴσχ' ἐκβαλὼν δὲ καρδίας τὸ βαρβάρων (*trattieniti, scaccia dal cuore la barbarie*: v. 1129); la sua identità barbara viene ribadita pure da Ecuba, nonostante le origini comuni, e sebbene la regina cerchi di inserirsi in un contesto greco, sottolinea l'impossibilità da parte dei popoli barbari di stringere amicizia con i Greci: [...] οὐποτ' ἄν φίλον| τὸ βαρβάρων γένοιτ' ἄν Ἕλλησιν γένος (*la razza dei barbari non c'è modo che diventi mai amica dei Greci*: vv. 1199-1200). Un concetto analogo appare nel *Reso* (vv. 404, 612, 833). Sulla Tracia si veda anche Chalkia 1986, pp. 194 ss.

³⁵ La Tracia occupa il secondo posto nel numero di citazioni euripidee, con cinquantaquattro occorrenze, e in *Ecuba* è uno spazio rappresentato ma anche evocato: Chalkia 1986, p. 195.

³⁶ Eur. *Alc.*, 67: Θρήκης ἐκ τόπων δυσχειμέρων (*dai luoghi tempestosi della Tracia*); *Andr.*, 215: ἀμφὶ Θρηκὴν χιόνι (*intorno alla nevosa Tracia*); *Hec.*, 81: τὴν χιονώδη Θρηκὴν (*la nevosa Tracia*); *Cyc.*, 329: ὅταν δὲ βορέας χιόνα Θρηκίος χέῃ (*quando il tracio Borea porta la neve*).

³⁷ Il Chersoneso era familiare ai Greci almeno dal VI sec. a.C., ma è considerato come una "terra di nessuno" dove la moralità è a rischio: Segal 1993, p. 172.

³⁸ In Eur., *Hec.*, 8, Polidoro assegna a Polimestore il merito di seminare questa splendida terra, ricca soprattutto di oro: ὅς τήνδε ἀρίστην Χερσωνησίαν πλάκα| σπείρει; κτείνει με χρυσοῦ (v. 25). Il prezioso metallo in Euripide è associato all'Asia e alla Tracia, motivo per il quale la popolazione che vi risiede si caratterizza per la mollezza dei costumi e la mancanza di σωφροσύνη: Hall 1989, pp. 126 ss.

osservare anche a livello religioso, giacché la Tracia è tradizionalmente considerata la patria dei culti misterici e specialmente dell'orfismo e il dionisismo³⁹, celebrati in zone di confine urbano e topograficamente marginali⁴⁰. Come si è già avuto modo di accennare, il testo tragico si presenta ricco di riferimenti al dio della possessione estatica già a partire dalla menzionata discendenza della regina troiana, legata al re Kisseus. L'antroponimo, infatti, che significa "coronato d'edera"⁴¹, allude alla pianta consacrata a Dioniso con la quale egli è abitualmente ritratto soprattutto nelle rappresentazioni vascolari⁴². Tuttavia in un frammento di Eschilo il termine si trova riferito ad Apollo: ὁ κισσέυς Ἀπόλλων, ὁ Βακχοιοσόμαντις⁴³, e Macrobio testimonia che *idem Euripides in Licynio Apollinem Liberumque unum eundemque deum esse significans scribit: ad eandem sententiam Aeschylus*⁴⁴. In questo contesto, in effetti, è possibile individuare un'identificazione delle prerogative delle due divinità attraverso la figura di Cassandra che, tradizionalmente collegata al dio delfico, nel dramma appare associata a Dioniso⁴⁵ con la definizione di baccante profetica⁴⁶ (*Hec.*,

³⁹ Chalkia 1986, p. 197. Dodds 2016, p. 131, n. 30. La regione è inoltre associata all'idea dell'invasione, dell'aggressione e della violenza: Hall 1989, pp. 103 ss.

⁴⁰ Benché si trattasse di culti previsti dalla *polis* essi erano celebrati fuori dalla città, si pensi ai culti dionisiaci, celebrati sui monti del Citerone di Tebe o nei boschi (Adriani 1978, pp. 76, 88, 109, 125) o alle cerimonie in onore di Demetra e Kore organizzate da Atene che si svolgevano esclusivamente ad Eleusi, nel santuario extraurbano del Telesterion (cfr. Burkert 1989, p. 10; Adriani 1978, p. 127).

⁴¹ LSJ, s.v. κισσέυς. Nel demo attico di Acarne il dio ha l'epiteto di Kissós, dove le fonti ritengono che sia comparsa per la prima volta la pianta dell'edera (Paus., I, 31, 6). Così si caratterizza il corteo dionisiaco: Adriani 1978, p. 76. Anche Battezzato suggerisce un'ipotetica connessione con questo dio, già proposta da Schlesier 1988, p. 112, n. 3; Zeitlin 1996, p. 177 e n. 12.

⁴² Cfr. Giacobello 2015, p. 21, e catalogo pp. 42 ss. Una tale rappresentazione compare frequentemente anche in Eur., *Ba.*, 25, 81, 177, 363, 710; *Ion.*, 217.

⁴³ TrGF, III, 341.

⁴⁴ Macr., *Sat.*, I, 18, 6.

⁴⁵ L'identificazione di Dioniso-Apollo si individua in Eur., fr. 477, TrGF. La figura di Cassandra, associata a Bacco, potrebbe richiamare il culto di Apollo Delio (che si alternava a quello di Dioniso a Delfi: Plut., *De E ap. Delph.*, 388 e). A quest'isola rimanda anche il coro delle troiane nel Primo Stasimo, che si augura di poter far parte del gruppo di ragazze che componevano il coro per la festività in onore della triade Latona, Artemide e Apollo. Tuttavia, le divinità invocate nel dramma (Artemide e Atena, mentre Apollo non viene citato) non sembrano ricoprire una presenza fondamentale e non risultano essere garanti di giustizia: Segal 1993, p. 222. In Eur., *Ba.*, 298-301, Tiresia attribuisce comunque a Dioniso una capacità divinatoria, poiché la sua possessione induce alla follia e alla facoltà di predire il futuro. Sebbene Di Benedetto 2018, p. 342, osservi che si tratta di una prerogativa non istituzionalizzata e occasionale, questa non produce comunque uno stato di conflittualità con Delfi, dato che ai vv. 328-329, il coro accoglie benignamente le parole di Tiresia, affermando che non sono in contrasto con il culto apollineo.

121: τῆς μαντιπόλου Βάκχης), una prerogativa che è assegnata anche Polimestore, il quale, grazie al dio, profetizzerà la morte di Ecuba e la sua metamorfosi (*Hec.*, 1267).

Secondo una prima lettura interlineare, il nesso tra Polidoro e Dioniso sembra rappresentato dalla prerogativa di predire il futuro, per quanto la terminologia composta dal tema βακχ- non si ricollegi solo ad un dionisismo “divinatorio”, ma richiami pure situazioni di profondo turbamento interiore⁴⁷, che venivano riprodotte attraverso l’immaginario della possessione estatica. In questi termini, ad esempio può essere inquadrata la definizione “Baccanti di Ade” con cui Polimestore indica le donne troiane nell’atto di portare a compimento la vendetta (v. 1170). La profezia onirica, si vedrà, svela pertanto la natura selvaggia della protagonista, alla quale il sogno si manifesta, e delle sue complici, facendo emergere i sentimenti più reconditi che si traducono in azioni.

Alla sensazione di indeterminatezza e marginalità suscitata dal contesto geografico concorre anche l’ambientazione marina⁴⁸ per la sua caratterizzazione acquatica. Riproducendo la periferia infernale e quella onirica, e dunque il simbolico fluire delle passioni, essa è infatti metafora del paesaggio mentale. Il senso di zona limitrofa viene intensificato inoltre dalla vicenda stessa di Polidoro, il quale, per il timore della caduta della città, viene inviato da Priamo lontano da Troia, in Tracia, dove è allevato dall’ospite Polimestore (vv. 6-7): δείσας ὑπεξέπεμψε Τρωϊκῆς χθονός| Πολυμήστορος πρὸς δῶμα Θρηκίου ξένου⁴⁹ (*per paura mi mandò di nascosto lontano dalla terra di Troia, alla casa dell’ospite di Tracia*).

Il personaggio *prologhizon* resta nella più assoluta vaghezza anche per la condizione nella quale si presenta agli spettatori, in uno stato precario e mutevole, a metà tra il mondo dei morti, del quale però ancora non fa pienamente parte, e quello

⁴⁶ Anche in Eur., *Tro.*, 170-173; 307, 341, 349, 367, 415, 500, Cassandra è definita con termini che la associano a Bacco.

⁴⁷ Eur., *Or.*, 338 (ματέρος αἷμα σᾶς, ὃ σ’ἀναβακχεύει; *il sangue di tua madre è ciò che ti rende folle?*); in *Pho.*, 1489 (φέρομαι Βάχχα νεκύων: *mi aggiro Baccante dei morti*) Antigone accoppia il comportamento frenetico proprio delle seguaci di Dioniso all’insolita circostanza del rito funebre, che la presenta in preda a violente emozioni. Cfr. Di Benedetto 2018, pp. 14 ss.

⁴⁸ Il mare è un elemento di separazione e costituisce lo scenario perfetto per un contesto onirico, dato che, nella geografia omerica, il Popolo dei Sogni è ubicato in prossimità del mondo infero, delimitato da Oceano: *Od.*, XXIV, 11-13. Anche la visione di Ifigenia in *IT*, 42-50, si inserisce in un simile contesto topografico, caratterizzato da un’ambientazione marina tesa a riprodurre il fluire delle emozioni.

⁴⁹ Si noti come all’*enjambement* del nome Polidoro al v. 3, corrisponda in antitesi quello del suo assassino, in posizione iniziale nel verso.

dei vivi; è un'ombra errante e un corpo “fluttuante” trasformato dal mare al punto da essere irriconoscibile⁵⁰ e situato in una terra a metà tra la civiltà e la barbarie.

Questa connotazione probabilmente doveva essere resa anche dalla sua ubicazione e dal suo aspetto sulla scena. In merito alla posizione dell'εἶδωλον durante la rappresentazione vi sono diverse opinioni: Jouanna ritiene che il fantasma di Polidoro, che può essere associato a quello di Patroclo nell'*Iliade* e a quello di Clitemnestra nelle *Eumenidi* di Eschilo – la regina ricopre effettivamente una funzione analoga a quella di Polidoro nell'*Ecuba*, provocando il sogno delle Erinni – si troverebbe al di sopra della *skenè*, dove è situata la tenda di Agamennone, e l'attore sarebbe dunque sospeso attraverso una *mechané*⁵¹; Mossman analogamente sostiene che lo spettro appaia non al livello dello scenario o dagli inferi, ma dalla sommità di questo, probabilmente sulla tenda⁵². Anche Collard e Battezzato⁵³ suppongono l'apparizione in posizione elevata, mentre di opinione contraria è Lane⁵⁴, il quale, sulla base dell'analisi degli elementi lessicali e la somiglianza con il fantasma di Dario nei *Persiani* e la Clitemnestra nelle *Eumenidi* di Eschilo, che sono situati sulla scena, sostiene che se Polidoro apparisse in alto, sarebbe l'unico caso in tragedia. Secondo lo studioso, inoltre, la collocazione del fantasma sopra la tenda andrebbe a creare una barriera artificiale nella percezione comunicativa tra questo e sua madre, mentre costituirebbe un rapporto più intimo e una visione più agevole da parte del pubblico se questo fosse sullo stesso piano in cui si trova la regina⁵⁵. Le divinità in assenza dei mortali appaiono in effetti al livello della scena e non in alto (si veda Afrodite nell'*Ippolito*, v. 53; e Hermes nello *Ione*, v. 76).

⁵⁰ Segal 1990, p. 16. Ai vv. 671-672, inoltre, Ecuba non identifica il corpo del figlio, che scambia con quello di Polissena: ἀτὰρ τί νεκρὸν τόνδε μοι Πολυξένης| ἤκει κομίζους' (*ma perché sei venuta portandomi questo corpo morto di Polissena?*); neppure Agamennone è in grado di identificarlo e lo definisce infatti con il sostantivo ἄνδρα (v. 733). Il personaggio sembra dunque subire progressivamente una trasformazione: mandato in terra tracia in un'età di transizione, cresce arrivando ad identificarsi quasi come un uomo, fino ad essere ucciso. Il suo corpo viene successivamente mutato ad opera delle onde del mare.

⁵¹ Secondo Jouanna 1982, pp. 43-52, l'espressione ὑπὲρ μητρὸς φύλης (v. 30) usata da Euripide indicherebbe che il fantasma sia sospeso sulla testa della madre, in analogia con il sogno omerico. Della stessa opinione anche Perdicoyanni 1991, p. 25.

⁵² Mossman 1995, p. 50. Della stessa opinione è Mastronarde 1990, pp. 276-277, che considera le parole del fantasma solo rappresentative.

⁵³ Collard 1991, p. 132; Battezzato 2018, p. 72.

⁵⁴ Lane 2007, pp. 290-294. Taplin 2005, p. 366, rileva un'analogia con l'apparizione in sogno di Clitemnestra e, nel tentativo di proporre delle soluzioni sull'ubicazione dello spettro della regina, afferma che sul palcoscenico dovevano tutte essere visibili.

⁵⁵ Lane 2007, p. 292.

Date le analogie tra lo spettro di Polidoro e quello di Clitemnestra e la considerazione che quest'ultimo ne costituisce il precedente più immediato, è possibile supporre che Euripide avesse ben presente e partisse da questo modello (in cui la regina argiva si presenta agli spettatori e al coro sul palcoscenico⁵⁶) per la creazione del suo scenario. Pertanto l'attore doveva trovarsi in una zona facilmente visibile e comoda per il pubblico, a rappresentare una posizione limitrofa, forse in prossimità dell'orchestra, come propongono Di Benedetto e Medda⁵⁷.

Le affinità tra il personaggio eschileo e quello euripideo si possono già osservare nella natura di εἰδωλα, la cui vicenda è segnata da una morte violenta ad opera di familiari o di persone integrate nella sfera domestica, come nel caso di Polimestore. Se Clitemnestra muore assassinata da Oreste, Polidoro viene ucciso da parte di un membro molto vicino alla famiglia, uno ξένος, a cui il giovane troiano era stato affidato come un figlio. Polimestore, perciò, in sostituzione di Priamo, funge da padre per il ragazzo, lo accoglie in casa e si occupa del suo sostentamento e della sua educazione⁵⁸ (καλῶς παρ'ἀνδρὶ Θρηκὶ πατρώϊωι ξένωϊ τροφαῖσιν ὥς τις πτόρθος ἠϋζόμεν τάλας: *crescevo florido come un giovane germoglio presso l'ospite trace di mio padre, io sventurato*, vv. 19-20), ma infine lo uccide per impossessarsi del suo oro. Lo stretto legame di ospitalità tra i due sovrani viene enfatizzato anche mediante la scelta onomastica adottata dal poeta per indicare il re trace, giacché il suo nome non è attestato nell'*Iliade* e sembra risultare, di conseguenza, un'invenzione euripidea⁵⁹. Nel costume greco, in effetti, si era soliti chiamare i figli con lo stesso nome dell'amico ed

⁵⁶ In favore dell'ipotesi di un'influenza eschilea sarebbero anche i numerosi riferimenti alla trilogia di Eschilo.

⁵⁷ Di Benedetto-Medda 1997, p. 156, sostengono che il fantasma, uscendo da uno dei due *eisodoi*, doveva trovarsi nell'orchestra e non in alto sulla tenda. Secondo Stoessl, infine, lo spettro del giovane troiano si troverebbe sul *theologeion*: Stoessl, in RE XXIII, 2 (1959), p. 2327, s.v. *Prologos Euripides Hekabe*.

⁵⁸ Battezzato 2013, p. 77.

⁵⁹ Kaibel 1895, pp. 84-85; Battezzato 2013, p. 78; Mossman 1995, p. 30; Gregory 1999, xxii. Si noti, inoltre, che Polimestore è l'unico personaggio di cui non è indicata la genealogia, mentre i suoi figli non sono neppure menzionati per nome, in un intenzionale tentativo euripideo di metterne in evidenza il carattere ignobile: Hall 1989, p. 108. Secondo Delebecque 1951, pp. 147-164, e Goossens 1962, pp. 318 ss., nella figura di Polimestore si nasconderebbe una caricatura del re trace Seute, nipote di Sitalce e alleato degli Ateniesi che si ritirò dall'alleanza prima della presa di Anfipoli nel 424 a.C. Nella descrizione tucididea dell'impero degli Odrisi regnante in Tracia all'epoca di Seute, si riferisce che il sovrano fosse rinomato per la sua avidità di oro e per la preferenza del ricevere doni piuttosto che sul dare, per la quale, secondo lo storiografo, non era possibile compiere niente senza offrire doni: οὐ γὰρ ἦν πρᾶξαι οὐδὲν δίδόντα δῶρα (Thuc., II, 97).

ospite straniero⁶⁰, il quale riceveva in cambio doni e favori come simbolo del legame di amicizia. Tale relazione è richiamata e resa evidente dalla formazione lessicale che compone i nomi di Polidoro (il cui nominativo significa “colui che porta doni”, sottolineando il vincolo di ospitalità) e di sua sorella Polissena (“colei che ha molti ospiti”), la onomastica dei quali ribadisce il rapporto della ξενία e ne intreccia indissolubilmente anche i destini.

Ad accomunare ancora le due figure tragiche di Clitemnestra e Polidoro, inoltre, è la loro rappresentazione di anime vaganti inquiete che agiscono nel tentativo di spingere alla vendetta o indurre sottilmente ad essa. Nelle *Eumenidi*, infatti, Clitemnestra appare sulla scena nella duplice forma di *dramatis personae* e di εἶδωλον, in maniera simile al personaggio di Patroclo nell'*Iliade* (*Il.*, XXIII, 104-105), ovvero come la rappresentazione figurata e concreta del sogno nel sogno⁶¹ per sollecitare le Furie dormienti. Dato che si trovano nell'atto di perseguitare Oreste solo “virtualmente” e in maniera onirica, la donna appare loro per ribadire la necessità di punire il matricida (Aesch. *Eum.*, 94-139).

Anche Polidoro, fantasma presente sulla scena e mittente del messaggio onirico, in maniera del tutto simile a Clitemnestra si presenta come un'anima vagante, benché la sua apparizione differisca da quella della regina. Se questa è protagonista degli eventi in forma di apparizione per rivendicare giustizia, il giovane troiano, oltre alla funzione di informare gli spettatori, si manifesta con lo scopo di ottenere una tomba, come sottolinea per ben due volte⁶²: φρανήσομαι γάρ, ὥς τάφου τλήμων τύχω, | δούλης ποδῶν πάροιθεν ἐν κλυδόνιωι. | τοὺς γὰρ κάτω σθένοντας ἐξηιτησάμην | τύμβου κυρῆσαι κάς χέρας μητρὸς πεσεῖν (*apparirò, io sventurato, per avere*

⁶⁰ Oltre a Polidoro sappiamo dall'*Iliade* che vi era un altro figlio di Priamo di nome Mestore, che probabilmente influenza il tragediografo nella scelta onomastica del re trace: *Il.*, XXIV, 255-257. Cfr. Herman 1990, pp. 349-363: l'onomastica greca si caratterizza per l'alta incidenza di nomi stranieri, che si spiegherebbero con il fine di suggerire e consolidare i rapporti di ospitalità tra due famiglie. Euripide, scegliendo il nome di Polimestore per il re trace, avrebbe quindi voluto intensificare questa relazione di amicizia, il cui tradimento sarà un oltraggio per Ecuba e per i Greci.

⁶¹ Andrisano 2004, pp. 36, 43 ss.; Abbate 2007, pp. 303 ss.

⁶² Anche lo spettro di Patroclo compare in sogno ad Achille per chiedere la sua inumazione, poiché vaga intorno alle porte di Ade: *Il.*, XXIII, 74. Tuttavia, in questa occasione il Pelide si prepara alla vendetta dell'amico. Secondo Mossman 1995, pp. 179 ss., l'intento di Euripide è quello di contrapporre Polidoro ad Achille, che dall'alto della sua tomba reclama un dono da parte dei Greci. Il giovane troiano appare solo una vittima senza colpa, il cui corpo sarà giustamente vendicato da Ecuba: la vendetta, non menzionata nel Prologo, nel suo realizzarsi costituisce dunque una sorpresa per il pubblico.

sepoltura, davanti ai piedi della serva sulla riva battuta dalle onde. Ho chiesto infatti a coloro che sono potenti sotto terra di ottenere una tomba e “cadere” tra le braccia di mia madre, vv. 47-50). Il ritrovamento del suo corpo, tuttavia, scatena la furia della madre, inducendola ad applicare il principio della vendetta.

Quanto al futuro di φαίνομαι⁶³ (v. 47), il suo impiego nel monologo recitato dal fantasma sembra specificare l'idea di una manifestazione concreta⁶⁴, giacché Polidoro farà effettivamente trovare il suo cadavere sulla riva del mare grazie al volere degli dei. Il termine esprime dunque la condizione in cui il giovane si presenta al momento del rinvenimento (nel Terzo Episodio), ovvero un corpo reale sulla scena. L'occorrenza non compare nel riferimento onirico se non attraverso un suo derivato (φάντασμα ma anche φάσμα⁶⁵) e ciò confermerebbe la sua presenza effettiva anche nel Prologo a rappresentare la sua duplice apparizione, materiale e simbolica, come indica l'espressione φάντασμα δειμαίνους'έμόν (v. 54). Riconducibile al verbo φαντάζω (da φαίνω, LSJ), il sostantivo designa, infatti, “ciò che appare” ma che si situa nel mondo dell'apparenza. Egli è pertanto *dramatis personae* che si sdoppia a illustrare al pubblico la sua rappresentazione onirica, motivo per cui nella didascalia del Prologo appare specificato che si tratta di un *eidolon*, un doppio di Polidoro, *un faux semblant, un double, chez Homère fabriqué par un dieu*⁶⁶. Se il verbo si riferisce ad una comparsa concreta, il sostantivo φάντασμα del resoconto onirico, invece, precisa che Polidoro non appare alla madre nel suo aspetto, ma con un'immagine confusa e doxastica.

Benché nell'uso dell'espressione κάς χέρας μητρὸς πεσεῖν il ricorso al verbo πίπτω induca ad immaginare una caduta dall'alto⁶⁷, che a prima vista andrebbe a contraddire l'idea della prossimità di Polidoro alla madre e la sua presenza al livello dello *stage*, lo sdoppiamento immaginario con cui egli viene ritratto ribadisce la sua funzione di doppio, come presenza fisica sul palcoscenico e nell'aspetto leggero e inconsistente del sogno, che si immagina sospeso sul capo della madre. Il giovane troiano ha dichiarato, infatti, di aver lasciato il suo corpo, che giace tra terra e mare,

⁶³ LSJ, s.v. φαίνω: *appear to be; appearing*.

⁶⁴ Il verbo φαίνω ricorre anche nella descrizione dell'apparizione di Achille sulla sua tomba, davanti ai Greci, lasciando chiaro che tutti possano vedere la sua immagine: ὁ Πηλέως γὰρ παῖς ὑπὲρ τύμβου φανεῖς (*il figlio di Peleo infatti apparendo sulla tomba*, v. 37).

⁶⁵ Levy 1983, p. 151.

⁶⁶ Casevitz 1982, p. 72.

⁶⁷ LSJ, s.v. πίπτω: *fall down*.

eppure, come la Clitemnestra delle *Eumenidi*, risulta una figura spettrale concreta davanti agli spettatori, visibile da essi (ma non da Ecuba, la quale, dentro la tenda di Agamennone⁶⁸, può vedere il figlio solo in forma onirica), nelle vesti di un εἶδωλον riprodotto probabilmente nel suo carattere alato e di colore nero. Se egli è la rappresentazione di ciò che appare sulla scena, costituisce anche un immaginario di quanto avviene dentro la tenda e delle visioni che tormentano la protagonista.

Sulla caratterizzazione scenografica del fantasma offre un contributo significativo la seconda parte del dramma, nella quale si narra il ritrovamento del cadavere di Polidoro, di cui è lo stesso personaggio a fornire una prima anticipazione già nel Prologo. L'evento induce Ecuba alla rievocazione del suo sogno e ad un'associazione con l'immagine di un φάντασμα μελανόπτερον (vv. 704-705), associazione che, secondo Cederstrom, renderebbe chiara la funzione comunicativa dello spettro nella sua apparizione ad Ecuba, in cui le rivela di essere stato assassinato dall'ospite tracio e infine gettato in mare⁶⁹. A questa deduzione la studiosa perviene osservando che nell'esposizione degli antefatti al pubblico, l'εἶδωλον dichiara di giacere sulla riva del mare, dove viene precisamente rinvenuto il corpo del figlio, che accende i ricordi della protagonista. La dolorosa esclamazione ὦμοι αἰῶ (v. 702) istituisce allora una connessione dei due eventi e implica che la regina ha realizzato infine la terribile realtà: ἔμαθον ἐνύπνιον ὁμμάτων| ἐμῶν ὄψιν -οὔ με παρέβα φάντασμα μελανόπτερον (*ho capito la visione che i miei occhi hanno avuto in sogno, non mi è sfuggita l'apparizione delle ali di tenebra* vv. 703-705). Da tale osservazione si evince pertanto che l'immagine onirica del giovane troiano non lo rappresentava nelle sue fattezze fisiche ma in quelle confuse e incerte di uno spettro nero, un aspetto già notato da Jouanna⁷⁰, che usa l'espressione *théâtralité du rêve* per definire la scena onirica. Se accettiamo questa proposta come elemento caratterizzante la scenografia – l'evento drammatico è prima di tutto un fatto visuale, quindi curato nei dettagli, soprattutto costumi e oggetti⁷¹ – è pensabile che l'attore interprete del ruolo di Polidoro fosse vestito di nero, un colore ominoso che richiama il lutto, il dolore e la

⁶⁸ Gli scolii infatti precisano, nella seconda metà del Prologo, che Ecuba uscirà dalla tenda del comandante greco: Schwartz 1887, p. 17, v. 52.

⁶⁹ Cederstrom 1972, p. 166.

⁷⁰ Jouanna 1982, pp. 47 ss.

⁷¹ Sugli elementi che decorano la scena si veda Taplin 2002, con particolare riferimento al cap. VI, pp. 56-74.

morte, ben adatto a raffigurare un'anima che giunge dagli Inferi⁷², ma che evoca potentemente anche l'immaginario della profezia e la violenza delle passioni⁷³. In questo contesto, inoltre, il nero assolve ad una funzione polisemica⁷⁴, poiché, se contraddistingue una condizione di marginalità, specifica anche un preciso *status* "anagrafico" del cittadino, quello dell'efebia⁷⁵: menzionato come il figlio più giovane (νέωτατος δ' ἦ Πριαμιδῶν: v. 13), Polidoro non ha ancora l'età per sostenere il peso di una lancia (οὔτε γὰρ φέρειν ὄπλα| οὔτ' ἔγχος οἶός τ' ἦ νέωι βραχίονι: vv. 14-15) e si trova perciò in un'età di passaggio dallo stato infantile a quello adulto. L'efebia, secondo Roussel, è un periodo di transizione dall'infanzia verso la piena partecipazione alla vita sociale ed è un momento in cui i giovani vivono in maniera appartata, come è attestato in diverse società e in Grecia⁷⁶. Nell'Atene classica il giovane entrava a far parte della *polis* solo con il matrimonio e con l'ammissione nell'esercito (condizioni che non pertengono e vengono negate al principe troiano⁷⁷),

⁷² Questa immagine può richiamare inoltre la descrizione omerica della morte di Polidoro riferita in *Il.*, XX, 417, nella quale il giovane risulta avvolto da una nube nera. Di nero sono vestite anche le donne che formano il corteo delle coefore nella tragedia omonima: Aesch., *Cho.*, 11 (γυναικῶν φόρεσιν μελαγχίμοις) e le Erinni in *Eum.*, 52, il cui colore simboleggia non solo il lutto per la morte violenta di Clitemnestra, ma anche la vendetta. Nera è infine la rappresentazione del sangue: cfr. *Hec.*, 152, 537. Sul significato ominoso di questo colore nei sogni, cfr. Van Lieshout 1980, p. 213.

⁷³ Sull'associazione allegorica del nero con la profezia giova ricordare che la prima profetessa dell'oracolo di Delfi, la Terra, veniva definita con gli epiteti di Χθονίη e Γαῖα Μέλαινα. A questa entità erano inoltre dedicati santuari sotterranei, poiché si riteneva che la divinazione onirica durante il sonno e la Notte incontrasse il nero dell'oscurità. I profeti sono inoltre ritenuti capaci di vedere più approfonditamente attraverso la cecità: Padel 1992, pp. 72 ss. Sul nero e le passioni: Aesch., *Pers.*, 115 (μελαγχίτων φρήν); Aesch., *Suppl.*, 785 (κελαινόχρων κέαρ); *Il.*, I, 103 (φρένες μέλαιναι); cfr. Padel 1992, pp. 68 ss.

⁷⁴ La definizione si può applicare anche nella rappresentazione del giovane troiano, reale e insieme onirica, presente ancora tra i vivi nonostante la sua condizione di defunto.

⁷⁵ Si tratta di un'istituzione ateniese a cui Polidoro, per quanto barbaro, può essere ricollegato, dato che nella tragedia i personaggi stranieri, Ecuba, Polissena e anche il coro, presentano infatti dei tratti filoellenici. Se la giovane troiana sceglie di morire per Achille e per la partenza dei nemici, anche Ecuba e il coro parlano in una prospettiva tutta greca. In particolare la regina si richiama alle leggi ateniesi sull'uguaglianza tra liberi e schiavi (vv. 291-292), mentre il coro spera di vivere ad Atene e di essere integrato nel culto dell'Attica e di Delo (vv. 447-474): Mastronarde 2010, p. 143. Polidoro dunque avrebbe potuto rappresentare perfettamente lo stato di un efebo, ma di fatto ne è escluso sia per la morte prematura sia per la sua marginalizzazione in una terra ostile.

⁷⁶ Roussel 1920, p. 459.

⁷⁷ Gregory 1995, pp. 394 ss., rileva le affinità che intercorrono tra il figlio di Ecuba ed Ifidamante, personaggio che nell'*Iliade* è figlio di Teano e nipote del re trace Kisseus. Nel testo omerico, si narra espressamente di come il giovane non goda della χάρις sessuale perché morto prematuramente a causa della guerra: οὐ τι χάριν ἴδε (*Il.*, XI, 243), una condizione che è propria anche del giovane Polidoro. In maniera analoga al fratello, pure Polissena si trova in

cosicché prima della realizzazione di queste due fasi, e soprattutto della seconda, restava in una condizione di margine e di ambiguità rispetto alla città, per cui veniva considerato parte integrante di questa, ma allo stesso tempo ne era escluso⁷⁸. In particolare, Vidal-Naquet mette in evidenza, trattando il mito sulla festa delle Apaturie⁷⁹ e sull'efebia, che in due occasioni solenni i giovani efebi ateniesi indossavano una clamide nera⁸⁰ (che fu sostituita da una bianca nei periodi successivi, intorno al II sec. d.C.), interpretata come un costume di reclusione rituale⁸¹. Lo studioso inoltre osserva la preponderanza della componente del nero anche a livello toponomastico e onomastico nei miti che raccontano i rituali di iniziazione (Melanthos o Melainai – nome di un demo di frontiera che Vidal-Naquet connette con Dioniso Melanaigis⁸² – e Melanione) e rammenta, infine, che nella festività delle Oscoforie, nella quale si rievocava il ritorno di Teseo ad Atene, i giovani non ancora adulti venivano chiamati σκότιοι⁸³, “oscuri” (si noti che Polidoro afferma di giungere σκότου πύλας λιπών, v. 1) ed έσκιατραφημένοι⁸⁴, “nutriti nell'oscurità”.

uno stato di transizione, come indicano le espressioni impiegate dal coro: έλαφος (cerva, v. 90), πώλος (puledra, v. 142), σκύμος e μόσκος (cucciolo e vitella, vv. 204-205). I termini definiscono simbolicamente l'appartenenza ad uno stato prematrimoniale, selvaggio e anteriore al giogo, una metafora che ricorre sovente nella rappresentazione delle nozze. Contrapposta ai due personaggi è invece la figura di Cassandra, l'unica della quale la tragedia, menzionata la χάρις: per il suo ruolo di concubina di Agamennone il re argivo è legato ad Ecuba per un debito morale.

⁷⁸ Vidal-Naquet 1988, pp. 100 ss. Sull'educazione dei giovani per l'esercito attraverso relazioni sessuali si veda Calame 1977, pp. 420-436.

⁷⁹ Si tratta di una festività legata alle fratrie. La celebrazione aveva la durata di tre giorni, nell'ultimo dei quali il padre di famiglia presentava il figlio agli altri membri del clan e segnava l'ingresso del nuovo componente con il taglio dei capelli. Cfr. Seveso 2002, p. 17. Si noti, a questo proposito, che il fantasma di Polidoro afferma di essere sospeso sulla testa della madre da tre giorni, nell'attesa di entrare agli inferi: τριταῖον ἤδη φέγγος αίωρούμενος (v. 32). Sulle Apaturie: Deubner 1969, pp. 232 ss.

⁸⁰ Vidal-Naquet 1988, p. 105. Il colore nero, segno di lutto, riproduce l'esclusione momentanea dei giovani dalla *polis* poiché ne simboleggia lo stato di “defunti”.

⁸¹ Thomson 1941, p. 107.

⁸² In onore di questa divinità si celebravano dei rituali di passaggio rappresentati da gare di nuoto (Paus., II, 37, 5-6) e dal rito dionisiaco delle donne di Tanagra, documentato da Paus., IX, 24. Tali rituali lasciano emergere un legame tra Dioniso e il mare, attestato anche dall'episodio del rapimento della divinità da parte dei pirati narrato in *Hymn. Hom.*, VII. Ciò rafforza l'idea di un legame con Bacco, il mondo marino e Polidoro, come si evince dalla caratterizzazione topografica marina nella quale viene ubicato il giovane troiano.

⁸³ *Schol. in Eur. ad Alc.*, 989 (Schwartz).

⁸⁴ Plut., *Tes.*, 23, 3. Il termine allude inoltre ad una condizione di effeminatezza, come si può dedurre anche dal mito che narra l'esilio di Achille nell'isola di Skiro, travestito da donna per evitare di partecipare alla guerra di Troia: l'ombra rievoca infatti il gineceo e lo spazio femminile. Si veda il capitolo sull'*Eletra*, § I.2.1.

Ad avvalorare l'ipotesi che il giovane troiano indossasse un costume di colore nero, contribuisce, inoltre, la cospicua presenza, lungo tutto il dramma, di immagini cromatiche di contrastante effetto, che dovevano riflettersi anche a livello visivo⁸⁵, come illustrano gli esempi descrittivi relativi alla cerva screziata (βαλιὰν ἔλαφον, v. 90) o agli artigli sanguinosi del lupo (αἶμονι χαλᾷ, v. 90), nella rappresentazione onirica. Anche la successiva apparizione di Achille, caratterizzata dallo splendore delle sue armi d'oro (χρυσέοις ἐφάνη σὺν ὅπλοις, v. 110), contrasta con l'iniziale sopraggiungere di Polidoro dalle oscure porte infernali, mentre, nei versi successivi, la figura di Polissena si caratterizza per l'αἵματι χλωρῷ⁸⁶ (v. 120) e, al compimento del sacrificio, appare rosseggiante per il sangue versato (φοινισσομένην αἵματι, vv. 150-151), in un fiotto dal colore nero brillante che spicca e risalta sullo sfavillante collo adorno di gioielli (ἐκ κρυσσοφόρου δαιρῆς νασμῶι μελαυγεῖ, v. 152). Sulla stessa scena si soffermerà anche il racconto che Taltibio riferisce alla regina, ormai prostrata dal dolore e segnata da un pallido volto (πάλλευκος κάρα, v. 500). Il momento faticoso culmina con la preghiera di Neottolema al padre affinché beva il nero sangue puro della ragazza (ὥς πίηις μέλαν| κόρης ἀκραιφνὲς αἷμα, v. 537), mentre l'eroe estrae la sua spada ricoperta d'oro (ἀμφίχρυσον φάσγανον, v. 543).

Vivide immagini ricche di colori sono disseminate ancora nelle descrizioni del coro che, nel Primo Stasimo, immagina di cantare le lodi della dea Artemide dall'aureo diadema (χρυσέαν ἄμπυκα, v. 465) o di ricamare il peplo color del croco con fili variopinti come fiori (ἐν κροκέωι πέπλωι ζεύξομαι ἐν δαιδαλέασι ποικίλλους' ἀνθοκρόκοισι πῆναις, vv. 467-468), descrizioni splendide, che danno un aspetto illusorio soprattutto per il significato dell'oro, metallo rappresentativo di un'epoca remota e di decadenza⁸⁷. Tra tutte, ricorrente è il fluido rosseggiare del sangue che, nel Secondo Stasimo⁸⁸, ravviva il desolante ritratto della sofferenza, condensata in un'unica immagine. Protagonista è una vecchia dal capo ormai canuto, descritta nell'atto di lacerarsi le guance, per il lutto provocato dalla guerra, le cui

⁸⁵ Cfr. Mossman 1995, p. 68: *it should now be clear that the structure of the play is complex and unusual, and that visual effects are used in a striking manner.*

⁸⁶ L'aggettivo si riferisce precisamente al colore verde ed è impiegato in forma metonimica per designare il sangue fresco proprio di una vittima giovane: Battezzato 2018, p. 91. L'immagine della pianta è utilizzata inoltre per indicare lo stesso Polidoro: ὥς τις πτόρθος ἡύξομην τάλας (v. 20) e permette di accomunare il destino dei due fratelli.

⁸⁷ Segal 1990, pp. 306 ss.

⁸⁸ (vv. 652-656).

unghie si tingono di rosso a causa delle ferite provocate dei graffi: πολίων τ'ἐπί κρᾶτα μάτηρ τέκνων θανόντων| τίθεται χέρα δρύπτεται τε (...) παρειάν,| δίαιμον ὄνυχᾶ τιθεμένα σπαραγμοῖς (*per la morte dei figli una madre colpisce con le mani il suo capo ormai bianco; si lacera le (...) guance e il sangue dei graffi le macchia di rosso le unghie*, vv. 652-656). Infine domina e spicca ominosamente il colore nero, che si lega ancora alla distruzione e alla morte: nera è la pietra, μέλαινα πέτρα (v. 1010) che segna secondo Ecuba il nascondiglio dell'oro⁸⁹ e lo stretto di mare, μελάγροτα (v. 1106), che conduce all'Ade, verso cui Polimestore medita di precipitare dopo l'accecaimento e la morte dei suoi figli. Tale colorazione ricorre dunque nel definire uno stato transitorio e rievoca palesemente il mondo dei morti, a rafforzare l'ipotesi che così si caratterizzasse l'oscuro fantasma leggero che Ecuba associa a Polidoro.

A rendere verosimile la caratterizzazione alata del personaggio *prologhizon* sembra essere l'insistenza sull'uso dei verbi che indicano il volare. Polidoro afferma infatti (vv. 30-34):

νῦν δ' ὑπὲρ μητρὸς φίλης 30
 Ἐκάβης αἰσσω, σῶμ' ἔρημόσας ἐμόν,
 τριταῖον ἤδη φέγγος αἰωρούμενος,
 ὅσον περ ἐν γῇι τῇιδε Χερσονησίαι
 μήτηρ ἐμὴ δύστηνος ἐκ Τροίας πάρα.

*(Ora sorvolo sulla cara madre Ecuba, avendo lasciato il mio corpo, sospeso
 già da tre giorni, lo stesso tempo che mia madre infelice, venuta da Troia,
 trascorre qui in questa terra, il Chersoneso).*

L'avverbio di tempo νῦν (v. 30), unito al rafforzativo δὴ, precisa che nel momento in cui Polidoro si rivolge agli spettatori volteggia anche sul capo di sua madre (è la descrizione della sua azione onirica simultanea⁹⁰), la quale non è però visibile sulla

⁸⁹ Questo metallo è il motivo alla base dell'uccisione di Polidoro e sarà anche la trappola per Polimestore; il nero della pietra che ne segna il nascondiglio, pertanto, è il presagio del suo tragico destino e della morte dei suoi figli. Sovente il testo procede ad un accostamento contrastante tra l'oro e il colore nero che allude appunto alla morte.

⁹⁰ Si veda a questo proposito Brillante 1988, pp. 429-447, il quale sostiene che Polidoro stia contemporaneamente informando il pubblico e inviando un messaggio simbolico in forma mediata da un sogno: secondo lo studioso si tratterebbe dunque di un unico sogno.

scena, ma entrerà subito dopo, forse dai vv. 53-54 o comunque a partire dal v. 59, introdotta dalle parole del fantasma. Coordinato all'avverbio temporale è il verbo αἴσσω, il cui significato non esprime propriamente l'azione del volare, ma si riferisce ad un movimento rapido, affine a quello degli uccelli⁹¹, che, in associazione con il participio αἰωρούμενος, riproduce l'immagine di una sospensione del soggetto, anche in senso figurato e in connessione con l'agitazione interiore⁹². L'uso di αἰωρέω in relazione con l'elemento onirico trova in effetti una corrispondenza verbale nell'*Elettra* di Sofocle⁹³, nella quale le donne del coro ricorrono al termine, nella stessa forma e alla diatesi media, per indicare una condizione metaforica di attesa del compimento della profezia, piuttosto che una posizione fisica concreta, permettendo di escludere che l'attore impersonante Polidoro fosse sospeso su una *mechané*. L'applicazione di tale significato alla scena euripidea induce pertanto a sostenere che il verbo ricorra specificamente ad indicare il carattere aereo e leggero dell'evento onirico e del suo spettro: il personaggio sta informando gli spettatori di aver inviato a sua madre dei sogni (prolungati e quindi "pendenti" nell'arco di tre giorni) in qualità di fantasma⁹⁴, con l'effetto di condizionare il sonno e la mente della donna. Similmente all'apparizione di Patroclo e a quella di Clitemnestra egli risulta infatti un'ombra e un'immagine.

L'uso dell'aggettivo μελανόπτερον⁹⁵ (v. 705) e l'impiego del verbo αἴσσω per specificare la natura del fantasma contribuiscono, allora, ad avvalorare l'idea che sulla scena Polidoro fosse dotato di ali, poiché, con le stesse modalità sono presentati anche i sogni nell'iconografia letteraria e artistica; con un aspetto simile, veniva riprodotta inoltre la ψυχή di un defunto, immaginata come un'entità che s'invola o

⁹¹ LSJ, s.v. αἴσσω: "*dart, glide*" of the rapid flight of birds (cfr. *Il.*, XXIII, 868) o simile al librarsi di un fantasma; DELG: *mettre en mouvement*; Cfr. anche Lane 2007, p. 290.

⁹² In Eur., *Suppl.*, 961-962, il coro delle donne argive paragona la sua vita ad una nuvola errante agitata in balia dei venti: πλαγκρὰ δ'ὥσεϊ τις νεφέλα| πνευμάτων ὑπὸ δυσχίμων αἴσσω (*la mia vita è sventura come una nuvola impazzita per i cieli, sono sospinta dai venti furiosi*); anche in Eur., *Hipp.*, 1351, si menziona "una sospensione" di tipo metaforico: διὰ μου κεφαλῆς ἄσσοις ὀδύνας (*dolori che sono sospesi sulla mia testa*).

⁹³ Soph., *El.*, 1389-1390: οὐ μακρὰν ἔτάμμεναι| τοῦμόν φρενῶν ὄνειρον αἰωρούμενον (*non a lungo resterà sospeso il sogno nella mia mente*).

⁹⁴ La preposizione ὑπὲρ unita al genitivo riprende le espressioni omeriche riferite a divinità (*Il.*, II, 20; II, 59; XVIII, 226; *Od.*, IV, 803; VI, 21; XX, 32) o spettri (*Il.*, XXII, 65; XXIII, 68), come quello di Patroclo che appare ad Achille. L'elemento grammaticale riproduce la posizione elevata sulla testa del dormiente.

⁹⁵ Cfr. *Schol. vet. in Ran.* 1331 (Dübner): παρὰ τὰ ἐξ Ἑκάβης Εὐριπίδου (ἐν μμήσει δηλονότι). L'informazione riportata dal commentatore potrebbe confermare che sulla scena dell'*Ecuba* l'attore portasse un vestito nero per simboleggiare la morte.

una creatura alata. Peraltro, nel rivolgersi a Χθών, definita come μάτερ όνείρων, Ecuba ricorre, nei vv. 70-71, al qualificativo μελανοπτέρυγων, ribadendo il carattere oscuro e notturno dell'anima impalpabile e fluttuante dei sogni. A seguito di queste considerazioni, è chiaro che non si può escludere una simile connotazione per il personaggio, in quanto contemporaneamente fantasma e rappresentazione di un sogno⁹⁶. Immagini di *eidola* caratterizzate come figurine di dimensioni più piccole spesso dotate di ali⁹⁷, in effetti, occorrono con frequenza nelle raffigurazioni vascolari, che possono indubbiamente aver ispirato il poeta tragico, tenuto conto che nel corso dell'opera Euripide sembra prediligere l'uso di metafore artistiche per potenziare l'effetto delle sue descrizioni letterarie.

Infine, per corroborare l'idea di un carattere alato del fantasma si può addurre ancora qualche esempio. In un frammento di Eschilo (fr. 312 Radt), nel quale si allude ad una trasformazione delle Pleiadi in fantasmi notturni, esse sono specificamente descritte con il qualificativo ἄπτεροι, con il quale si enfatizza la particolarità dell'assenza di ali, per quanto dovessero tradizionalmente possedere una natura eterea, giacché il mito ricorda la loro trasformazione prima in colombe e poi in una costellazione⁹⁸: κλαίεσκον, ἔνθα νυκτέρων φαντασμάτων| ἔχουσι μορφάς, ἄπτεροι Πελ(ε)ιάδες (*seguitavano a piangere, quando hanno la forma di fantasmi notturni, le Pleiadi senz'ali*). Se dunque la figura del fantasma si può presentare dotata o meno del mezzo per volare, in questo frammento l'aggettivo sembra enfatizzare l'assenza di tale prerogativa come un fatto eccezionale. Nelle *Eumenidi* di Eschilo, anche le Erinni⁹⁹ dormienti nel tempio di Apollo sono comparate dalla Pizia all'aspetto delle

⁹⁶ Anche Lane 2007, p. 291, n. 6, rilevando l'enfasi delle ali ai vv. 71 e 705, suggerisce che il fantasma possa essere alato. Della stessa opinione è Perdicoyanni 1991, p. 3, la quale sostiene, tuttavia, che Polidoro si trovasse dentro una cesta con ali, tenuto a mezz'aria attraverso una *mechané*. A questa ipotesi si può tuttavia obiettare che se il fantasma fosse stato sospeso con questa tecnica non avrebbe necessariamente avuto bisogno di una rappresentazione che ne connotasse la facoltà di volare.

⁹⁷ Siebert 1981, pp. 65 ss. Per le immagini di *eidola* alati si veda l'archivio Beazley, s.v. *eidolon* (www.beazley.ox.ac.uk), nel quale compaiono numerosi esempi di vasi, soprattutto anfore e *lekythoi*. Per citarne alcuni, si ricordino ad esempio l'anfora a figure nere 41225 attribuita al Pittore di Edimburgo, l'anfora B240 conservata al British Museum che riproduce probabilmente l'*eidolon* di Achille sopra una nave e, infine, l'anfora raffigurante Hypnos e Thanatos con il corpo di Sarpedone (vaso 17489 a figure rosse conservato a Liverpool).

⁹⁸ Hyg., *Fab.*, 192.

⁹⁹ Le tre divinità erano spesso raffigurate con ali.

Arpie, viste quasi come un'immagine riprodotta in un dipinto¹⁰⁰ (quindi alla stregua di *eidola*), ma la loro particolarità, anche in questo caso, sarebbe costituita dalla menomazione pterica¹⁰¹. Benché in questo contesto esse siano ἄπτεροι, tuttavia mantengono la prerogativa di volare, come osserva Andrisano¹⁰² e, dato che una simile rappresentazione sulla scena non viene scartata dalla studiosa, le stesse considerazioni risultano applicabili anche al personaggio di Polidoro.

L'aggirarsi del giovane troiano sulla testa della madre, indicato dal verbo αἰσσω, come detto, risulta solo metaforico ed onirico, come si deduce anche dalle sue parole pronunciate prima di abbandonare la scena: γεραῖαι δ'έκποδὼν χωρήσομαι| Ἐκάβη| περᾶι γὰρ ἦδ'ὕπὸ σκηνῆς πόδα| Ἀγαμέμνονος, φάντασμα δειμαίνους'έμόν (*ma mi allontanerò dalla vecchia Ecuba, lontano "dai suoi piedi"; infatti, costei esce dalla tenda di Agamennone, in piedi, atterrita dal mio fantasma*, vv. 52-54). Indicando la prossimità tangibile a sua madre, questi versi chiariscono il fatto che Polidoro non si trovi in una posizione sopraelevata. L'avverbio έκποδὼν, infatti, esprime propriamente una vicinanza "terrena" e riproduce l'immagine dei piedi che poggiano a terra; la definizione potrebbe invece alludere ad un percorso o alla stessa strada¹⁰³ che Ecuba intraprende nell'uscire dalla tenda del comandante greco¹⁰⁴. Nella rievocazione del sogno del fantasma al momento del ritrovamento del cadavere, inoltre, la regina ricorre all'enunciato οὗ με παρέβα φάντασμα μελανόπτρων, dove il verbo παραβαίνω, che precisa lo stare di fianco¹⁰⁵, all'aoristo lascia supporre una precedente vicinanza fisica del personaggio, situato non ad un livello superiore ma sullo stesso piano della protagonista. L'opinione è condivisa anche da Battezzato,

¹⁰⁰ Aesch., *Eum.*, 50-51: εἶδόν ποτ'ἤδη Φινέως γεγραμμένας| δεῖπνον φέρουσας (una volta ho visto dipinte le Arpie che portavano via il pasto a Fineo).

¹⁰¹ Le Arpie sono degli esseri tradizionalmente alati, perciò anche in questo caso sembrano essere connotate in maniera eccezionale.

¹⁰² Aesch., *Eum.*, 250 ss.: ὑπὲρ τε πόντον ἀπτέροις ποτήμασιν| ἦλθον διώκουσ'οὐδὲν ὕστέρᾳ νεώς (*sopra il mare ho volato senza avere le ali*). Andrisano 2004, p. 37, n. 8.

¹⁰³ LSJ, s.v. έκποδὼν: *away from the feet, out of the way*. L'apparizione del fantasma sul palcoscenico è sostenuta anche da Lane 2007, p. 293.

¹⁰⁴ Varie sono state le interpretazioni sulla locazione di Ecuba, sottolineata dallo scoliasta Schwartz 1887, p. 17, n. 52, che suppone che la regina si trovasse nella tenda di Agamennone in cerca di Cassandra, della quale necessitava per l'interpretazione del suo sogno. Kovacs 1988, p. 126, però sostiene che il costruito πρὸ δόμων del v. 59, che segna l'ingresso di Ecuba sul palcoscenico, designa in realtà un'uscita dalla propria tenda, dove avviene l'onirofania.

¹⁰⁵ LSJ, s.v. παραβαίνω: *stand beside; go by the side*.

secondo il quale Polidoro si trova al lato della porta da cui entra la madre¹⁰⁶. Il giovane dunque si congederebbe dal pubblico (probabilmente disponendosi in disparte e prossimo ad uscire) annunciando la comparsa della donna¹⁰⁷, segnalata con l'uso del deittico ἦδε che designa vicinanza e si riferisce a chi è presente e che può essere visto o indicato¹⁰⁸. I due personaggi allora si “sfiorano” probabilmente nel movimento di scambio di uscita ed entrata, come chiariscono i verbi che caratterizzano Polidoro (αἴσσω e χωρήσομαι) ed Ecuba (περᾶι¹⁰⁹). Anche riguardo l'uso dell'accusativo πόδα, Battezzato fa notare che il verbo περάω, di norma, è intransitivo (con il significato di attraversare) e alluderebbe quindi al movimento di uscita dall'interno compiuto dalla regina¹¹⁰. L'espressione, tuttavia, funge probabilmente anche come indicatore di un movimento¹¹¹ che è interno alla tenda e che il pubblico non è inizialmente in grado di vedere¹¹²: le apparizioni (notturne) sulla testa di Ecuba, in effetti, sono un indizio della posizione supina della regina, collocata probabilmente su una εὐνή nell'atto di dormire, ma il suo riposo è tormentato al punto da interrompersi ed indurla ad alzarsi¹¹³ per uscire dalla tenda.

È il terzo giorno di permanenza dei Greci nel Chersoneso tracio (τριταῖον φέγγος... ὅσονπερ ἐν γῆι τῇιδε Χερσονησίαι| μήτηρ ἐμὴ [...] πάρα, *è il terzo giorno, proprio il tempo che mia madre è stata in questa terra*, vv. 32 ss.) quando Polidoro fa la sua

¹⁰⁶ Battezzato 2018, p. 78. Anche Cederstrom 1972, p. 163, concorda sulla stessa posizione di Polidoro per affermare che il Prologo, nel quale si menziona l'apparizione onirica, non costituisce solo un lungo sogno.

¹⁰⁷ Battezzato 2018, p. 78: *Hecuba probably appears in the skene door; she cannot see her son. Alternatively, she might appear slightly later, at 59, but the effect of Polydorus' words is much more forceful if the audience can see her already at this point.* Anche Brillante 1988, p. 434, afferma che la presenza di Polidoro sulla scena diventa impossibile con l'ingresso di Ecuba.

¹⁰⁸ LSJ, s.v. ὅδε, ἦδε, τόδε. La posizione spaziale di Polidoro trova delle analogie con il fantasma di Clitemnestra nelle *Eumenidi*, la cui presenza in scena in prossimità delle Erinni che dormono nel tempio è stata significativamente rilevata da Abbate: cfr. Abbate 2017, pp. 301 ss.

¹⁰⁹ LSJ, s.v. περάω: *traverse, pass right across.*

¹¹⁰ Battezzato 2018, p. 78. Perdicoyanni 1991, p. 28, lo considera un accusativo interno frequente con i verbi di movimento.

¹¹¹ Si tratterebbe di un accusativo di direzione: cfr. Pieraccioni 1990, p. 252.

¹¹² Polidoro, come anima situata in uno spazio intermedio e nella duplice veste di figura di sogno e attore che recita il Prologo, è invece in grado di informare gli spettatori.

¹¹³ Nel giro di pochi versi Euripide usa per ben tre volte espressioni connesse con i piedi riferite sia a Polidoro sia ad Ecuba (δοῦλης ποδῶν: 48, ἐκποδῶν: 52, πόδα: 53), e ciò contribuisce a supporre la presenza “terrena” del figlio. Anche Gregory osserva che Polidoro è in grado di condizionare la madre con la sua presenza, al punto da indurla a cercare degli interpreti: Gregory 1992, p. 269.

apparizione diurna davanti al pubblico¹¹⁴ e contemporaneamente sorvola e manda dei segnali alla madre già da due notti¹¹⁵. La sua figura, allora, si caratterizza non solo per l'ubiquità del corpo¹¹⁶, ma anche per la dislocazione su due piani temporali differenti. La conseguente invocazione alla notte tenebrosa da parte di Ecuba ὦ σκοτία νύξ,| τί ποτ' αἴρομαι ἔννυχος οὕτω,| [...] ἀποπέμπομαι ἔννυχον ὄψιν (*oh notte tenebrosa, perché mai sono sospesa nella notte [...] scaccio la visione notturna*, vv. 68-72) e la ripetizione mediante poliptoto dell'aggettivo ἔννυχος marcano, in questi versi, il carattere notturno dell'esperienza onirica della regina prodotta all'interno della tenda. Eppure, a questa dimensione spazio-temporale si contrappone la presenza "diurna" ed "esterna" di Polidoro. Sebbene entrambi presenti sullo scenario, i due personaggi sembrano "incontrarsi" solo ad un livello onirico ed in maniera indiretta: Ecuba in queste visioni non vede suo figlio, ma percepisce probabilmente un'ombra nera che in principio identifica con l'immagine oscura di un sogno, latore di un contenuto allegorico. A questa parvenza rinvia l'invocazione alla πότνια Χθών, μελανοπτερύγων μᾶτερ ὀνείρων (vv. 70-71) dopo il sogno ominoso, parvenza che solo successivamente la regina arriverà a realizzare ed assimilare correttamente con l'identità del figlio, ricordando il fantasma dalle nere ali (φάντασμα μελανόπτερον: v. 705).

All'osservazione di Brillante, secondo il quale il messaggio del giovane Polidoro, che è comunicato in forma simbolica alla madre¹¹⁷, sia da questa recepito come un'unica visione e associato esclusivamente alla figura di Polissena, si può dunque aggiungere una riflessione. Alla regina è senza dubbio destinata la stessa

¹¹⁴ *The "third day" is particularly apt for supernatural or magical events*: Battezzato 2018, p. 76.

¹¹⁵ Nell'enunciato τριταῖον ἤδη αἰωρούμενος l'avverbio di tempo ἤδη indica un prolungamento dell'azione espressa dal participio, rendendo continuativa l'azione di Polidoro. A questo proposito Erbse (Erbse 1984, p. 432) non trova inverosimile che Ecuba abbia due sogni in una notte, però è probabile che si tratti del reiterarsi di sogni tormentati, come indica anche l'uso del plurale δείμασι φάσμασιν (v. 70), diluiti nel corso delle due notti. Brillante 1988, p. 443, sulla molteplicità delle visioni, sostiene che solo una sia quella che viene descritta da Ecuba. Cederstrom 1972, pp. 162-172, sostiene invece che si tratti di tre esperienze oniriche, considerando la prima apparizione di Polidoro come una visione distinta dal sogno simbolico e dall'apparizione di Achille.

¹¹⁶ L'onnipresenza del personaggio si esplica sul piano topografico e scenico. Se il corpo del giovane si sposta tra il mare e il litorale, mentre la sua anima vaga tra inferi e mondo terreno, in quanto *eidolon prologhizon*, egli si muove metaforicamente anche tra lo scenario e lo spazio interno della tenda.

¹¹⁷ Brillante 1988, pp. 442 ss. Della stessa opinione è anche Bremer 1971, p. 235, il quale sostiene che Ecuba percepisca l'apparenza del fantasma.

informazione che il personaggio *prologhizon* trasmette al pubblico, dato che, come rimarca lo studioso, Ecuba dimostra di conoscere l'evento dell'apparizione di Achille, menzionato già dal giovane (vv. 37-41). Tuttavia, la donna non ne afferra inizialmente il significato, per il quale vorrebbe, infatti, una corretta interpretazione da parte di uno dei suoi due figli che padroneggiano la mantica. L'immagine simbolica è, però, applicabile ad entrambi i ragazzi, Polidoro e Polissena (come dimostrano le varie integrazioni al testo con cui si cercava probabilmente di semplificarne la comprensione¹¹⁸), sebbene sarà intesa solo con la realizzazione dell'ultima parte della profezia, con il ritrovamento del cadavere del figlio.

Con l'espressione δυοῖν δὲ παῖδοιν δύο¹¹⁹ νεκρῶ κατόψεται μήτηρ, ἑμοῦ τε τῆς τε δύστηνου κόρης (*la madre vedrà entrambi i corpi dei due figli, del mio e della mia misera sorella*, vv. 45-46), il giovane vaticina al pubblico le vicende tragiche, lasciando trasparire, però, che la visione da lui annunciata sia percepita simultaneamente anche dalla madre, come conferma l'impiego del *verbum sentiendi* ὁράω all'interno del racconto onirico da parte di Ecuba (v. 90). Il carattere profetico delle parole¹²⁰ di Polidoro, marcato dal ricorso ai termini ἡ πεπρωμένε¹²¹ (v. 43) e καθοράω (v. 45), illustra tuttavia che il presagio si presenta difficile da decifrare a causa della natura simbolica e parziale che la sognatrice non comprenderà appieno¹²². Proprio il verbo di percezione καθοράω, che indica l'atto del vedere distintamente (quindi la capacità di pervenire alla verità), allude ad un processo fisiologico completo e dettagliato, attuato mediante una visione fisica che procede dall'alto verso il basso¹²³, chiarendo che la piena conoscenza dei fatti da parte della regina sarà possibile non con il

¹¹⁸ I vv. 73-74, nei quali si allude alla comprensione della visione e associati a Polidoro e a Polissena, vengono inseriti tra parentesi quadre e ritenuti un'aggiunta posteriore. Se la regina ne avesse già compreso il significato non esprimerebbe ai vv. 87-88 l'esigenza di consultare Eleno o Cassandra. Cfr. Battezzato 2013, p. 203, n. 17.

¹¹⁹ Il poliptoto e l'uso della forma duale pongono l'accento sulla doppiezza: due sono i dolori di Ecuba, due i protagonisti del sogno, doppio il tempo in cui Polidoro sorvola il capo di sua madre (due notti) e doppia, cioè ambigua, la comprensione del sogno.

¹²⁰ Collard 1991, p. 133, n. 47.

¹²¹ Come perfetto di πόρω, il verbo indica qualcosa che è stato deciso dal fato. Cfr. LSJ.

¹²² Polidoro si esprime sovente ricorrendo allo stile dell'*hysteron proteron* (Gregory 1999, ad vv. 50-51) adottato anche in questi versi, nei quali presenta anticipatamente un'esegesi di quello che è il contenuto simbolico dell'apparizione (la madre vedrà i due figli morti), di cui si fa riferimento nei versi immediatamente successivi, nella menzione del fantasma. Perfettamente consona allo stile profetico, questa modalità non espone gli eventi secondo una consequenzialità logica, ostacolandone la chiara comprensione.

¹²³ Mugler 1964, p. 212, s.v. καθοράω: *expression verbale désignant l'action d'observer un objet situé en-dessous de l'observateur*.

sogno¹²⁴ (ὄραω è infatti parziale rispetto al suo composto), ma con un'effettiva osservazione compiuta quando la donna avrà davanti a sé il corpo di Polidoro che giace a terra senza vita. Si ricordi che lo stesso termine occorre nelle parole con cui Tiresia si rivolge ad Edipo nella tragedia Sofoclea (Soph., *O.T.*, 338), dove il tiranno, ritratto come una figura immersa in un'atmosfera onirica, appare incapace di vedere la propria natura dispotica a causa dell'ira che cova dentro e che, secondo l'indovino, costituisce un ostacolo alla percezione della verità. Il verbo καθοράω esprime dunque una visione di piena conoscenza che si distacca da quella onirica, che non è menzognera eppure risulta confusa e latrice di una realtà criptica. L'atto visivo concreto espresso da questo lessema, allora, si pone chiaramente in antitesi con il verbo εἶδον (v. 90) adoperato da Ecuba nel descrivere le sue visioni. D'altra parte, la posizione del fantasma sospeso sul capo della madre induce ad immaginare una prospettiva ottica, che, a differenza di καθοράω, procede invece dal basso verso l'alto.

All'incomprensione della visione sembra concorrere, tuttavia, anche lo stato emozionale della regina, che le espressioni φάντασμα δειμαίνουσα (v. 54), δείμασι φάσμασιν (v. 70), ἐμὰ ~~φρήν~~¹²⁵ φρίσσει¹²⁶ e ταρβεῖ (vv. 85-86) descrivono in preda ad un terribile presentimento, fonte di forte agitazione e confusione al punto da indurla a richiedere un intervento onirocritico¹²⁷: ποῦ ποτε θείαν Ἑλένου ψυχὰν| καὶ Κασσάνδραν ἐσίδω, Τρωιάδες, ὥς μοι κρίνωσιν ὀνείρους; (*dove mai posso vedere la divina anima di Eleno e Cassandra, Troiane, per farmi spiegare i miei sogni?* vv. 87-88).

Conclusa l'esposizione delle vicende che occuperanno la tragedia, Polidoro si appresta ad abbandonare il palcoscenico, lasciando il passo alla madre sventurata, che, perduta la condizione regale, si trova ora ridotta in schiavitù¹²⁸ (ὦ μήτερ, ἥτις ἐκ

¹²⁴ In genere nel sogno non si presentano lunghi e ben articolati discorsi, ma piuttosto immagini poco coerenti, in cui prevale la componente visiva: Brillante 1988, p. 446.

¹²⁵ Il riferimento alla φρήν e alle φρένες, frequentemente in relazione con l'esperienza onirica (Van Lieshout 1980, pp. 39 ss.), occorre spesso all'interno del linguaggio tragico per definire la mente. Tratto caratterizzante è quello della ricettività indotta dal cuore, che tocca la φρήν, la quale a sua volta accoglie ed esprime l'emozione: Padel 1992, pp. 21 ss. Tale organo si lega pertanto all'emotività e, quando svolge un ruolo attivo, rende la persona incapace di ragionare ed identificare le cause di una sensazione: Thalmann 1986, pp. 490 ss.

¹²⁶ Si noti l'allitterazione prodotta dall'unione delle consonanti occlusiva sonora e liquida che a livello sonoro richiama alla mente il tremore e il fremito.

¹²⁷ L'intervento di interpreti si rende necessario quando il sogno è simbolico: Brillante 1988, p. 442.

¹²⁸ L'espressione ἐκ τυραννικῶν δόμων si contrappone in termini temporali a δούλειον ἥμαρ, rappresentando rispettivamente il passato e il presente dell'eroina: Perdicoyanni 1991, p. 29.

τυραννικῶν δόμων| δούλειον ἥμαρ εἶδες [...], *o madre che dai tuoi palazzi regali hai visto una vita da schiava*, vv. 55-56). Con l'uso della parola ἥμαρ, che occorre spesso in contrapposizione a νύξ¹²⁹, il fantasma segna così un mutamento scenico e temporale, che determina non solo lo scambio degli attori, ma descrive anche il passaggio di Ecuba al suo nuovo *status* servile e il movimento da lei compiuto nel procedere dal buio della notte e della tenda alla luminosità esterna che contraddistingue il campo visivo del palcoscenico.

Con questi versi inizia la seconda parte del Prologo, una monodia della regina in anapesti recitata ai vv. 59-97 e intervallata da alcuni esametri (vv. 73-78).

Tale divisione prologica risulta perfettamente simmetrica allo schema bipartito della tragedia, che, se nella prima parte narra la morte di Polissena, nella seconda si focalizza invece sulla scoperta del cadavere di Polidoro e la conseguente vendetta di Ecuba. Si è discusso a lungo sull'unicità del dramma e sull'idea che questi due episodi costituissero due opere distinte¹³⁰, ma alcuni critici individuano nella figura della protagonista l'elemento comune ed unificatore delle due vicende, giacché nella tradizione omerica Polidoro e Polissena non sono considerati figli della stessa madre¹³¹. Tuttavia, tra i fattori di coesione gioca un ruolo importante anche l'onomastica dei due fratelli¹³² che, collegata dal prefisso πολυ-, riconduce semanticamente al tema generale della ξενία affrontato nella tragedia. A favorire l'unità strutturale contribuisce, infine, la predizione del fantasma con la sua manifestazione in sogno (speculare di Polidoro *prologhizon* in forma allegorica), il cui contenuto simbolico, che coinvolge i due personaggi, viene esposto in questa seconda parte del Prologo. L'argomento onirico costituisce pertanto un altro *trait d'union* per questa rappresentazione tragica e un elemento di connessione perfettamente inserito nell'atmosfera di indeterminatezza, oscura e cupa che caratterizza i luoghi e il mittente del sogno.

Nonostante la perdita dello *status* regale, la regina conserva ancora il privilegio di essere accompagnata dalle sue ancelle, dalle quali è sostenuta e a cui chiede di essere sorretta. Il tono che caratterizza il suo ingresso è quello di una donna agitata: l'uso

¹²⁹ Hom., *Il.*, V, 490; *Od.*, XI, 183; *Od.*, XXIV, 63; Pind., *Pith.*, IV, 256.

¹³⁰ Méridier 1987, p. 175.

¹³¹ Goossens 1962, p. 310. Se Polidoro nell'*Iliade* viene menzionato come figlio di Priamo e Laotoe (*Il.*, XXII, 48), i poemi omerici non fanno alcuna menzione a Polissena, la cui nascita secondo la tradizione successiva è attribuita ai sovrani troiani: Apollod., *Bibl.*, III, 151.

¹³² Battezzato 2013, p. 9.

dell'anafora ἄγετ', ὦ παίδες [...] ἄγετ' (*portatemi, figlie, portatemi*, vv. 59-60) e i seguenti versi [λάβετε φέρετε πέμπετ' αἰρέτε μου] | γεραιᾶς χειρὸς προσλαζύμεναι | κἀγὼ σκολιῷ σκίπωνι χερὸς | διεριδομένη σπεύσω βραδύπουν | ἦλυσιν ἄρθρων προτιθεῖσα ([*prendetemi, portatemi, guidatemi, sollevatemi*] *afferrandomi per la mia mano di vecchia ed io appoggiandomi al curvo bastone della mano affretterò il passo lento delle gambe*, vv. 62-66) intensificano questa *Stimmung*. Anche se il v. 62, posto tra parentesi quadre, è stato riconosciuto come l'interpolazione di un attore, in quanto metricamente dubbio¹³³, tuttavia la sua inautenticità non cambia la resa della tensione che la regina intende trasmettere al pubblico. Ad intensificare l'inquietudine concorre inoltre l'uso dell'ossimoro contenuto nell'espressione σπεύσω βραδύπουν¹³⁴ ἦλυσιν, che fornisce un dato interessante sulla condizione senile di Ecuba, (τὴν γραῦν, v. 59; γεραιᾶς χειρός, v. 63), la cui natura leggera e inconsistente è affine a quella dei sogni e il cui passo è ormai lento e bisognoso di sostegno. La donna però ha fretta (accentuata anche dal ritmo anapestico) e lascia intendere una certa preoccupazione. Probabilmente l'intervento dell'attore al v. 62 intendeva accrescere l'emotività¹³⁵ ricorrendo ad un ritmo serrato mediante l'uso dell'asindeto, che contribuisce a conferire un effetto incalzante. L'invocazione "ossimorica"¹³⁶ di queste linee, in effetti, sembra sottolineare un momento di preoccupazione e grande confusione. Sono i versi che contengono il riferimento onirico.

III.2.1 Il sogno di Ecuba (vv. 68-97)

Prima di procedere ad un'analisi del passo oggetto di questa trattazione, è utile ricordare che Ecuba compare come sognatrice già nella tradizione legata agli antefatti sulla guerra di Troia. Secondo lo Pseudo-Apollodoro¹³⁷, infatti, dopo la nascita di Ettore e prossima a partorire il secondo figlio, Paride Alessandro, la regina sogna di dare alla luce un tizzone ardente che mette in fiamme tutta la città: δευτέρου δὲ

¹³³ Battezzato 2018, p. 82; Battezzato 2013, p. 202, n. 15; Collard 1991, p. 134.

¹³⁴ Si noti ancora l'insistenza sul πούς, che indica la mobilità della regina.

¹³⁵ *An interpolator added some verse in order to create pathos or to make explicit certain details of the plot*: Battezzato 2018, p. 78.

¹³⁶ L'esclamazione ὦ στεροπὰ Διός, ὦ σκότια νύξ si caratterizza per l'opposizione tra le due entità divine.

¹³⁷ Apoll., *Bibl.*, III, 149. Il sogno di Ecuba è menzionato anche in Eur., *Tro.*, 919 ss.; *Schol. vetera in Hom.*, III, 325; Tzetz., *Schol. in Lycophr.*, 86 (Scheer); Enn., *Alex.*, 35-37; Verg., *Aen.*, VII, 32; X, 702; Ov., *Her.*, XVI, 46; Hyg., *Fab.*, 91.

γεννᾶσθαι μέλλοντος βρέφους ἔδοξεν Ἑκάβη καθ' ὕπνους δαλὸν τεκεῖν διάπυρον, τοῦτον δὲ πᾶσαν ἐπινέμεσθαι τὴν πόλιν καὶ καίειν. Alla necessità di un interprete richiesta dalla visione simbolica, Priamo convoca il figlio Esaco, esperto nell'arte onirocritica per averla appresa dal nonno Merope. Il presagio, però, è nefasto e profetizza la distruzione di Troia, per evitare la quale il giovane dà istruzione ai genitori di esporre il neonato.

In maniera analoga alla visione omerica, la narrazione onirica presentata nell'*Ecuba*, introdotta da un'invocazione alle divinità olimpiche e a quelle ctonie, si caratterizza per la natura simbolica¹³⁸:

ὦ στεροπὰ Διός, ὦ σκότια νύξ,	
τὶ ποτ' αἴρομαι ἔννυχος οὔτω	
δείμασι φάσμασιν; ὦ πότνια Χθών,	70
μελανοπτερύγων μάτερ ὀνείρων,	
ἀποπέμπομαι ἔννυχον ὄψιν	
[ἦν περὶ παιδὸς ἔμοῦ τοῦ σωιζομένου κατὰ Θρήικην	73-74
ἀμφὶ Πολυξείνης τε φίλης θυγατρὸς δι' ὀνείρων	75-76
†εἶδον γὰρ φοβερὰν ὄψιν ἔμαθον ἐδάην†].	77-78
εἶδον γὰρ βαλιὰν ἔλαφον λύκου αἵμονι χαλᾷ	90
σφαζομένην, ἀπ' ἐμῶν γονάτων σπασθεῖσαν ἀνοίκτως.	91
ὦ κθόνιοι θεοί, σώσατε παῖδ' ἐμόν,	79
ὃς μόνος οἴκων ἄγκυρ' ἔτ' ἐμῶν	80
τὰν χιονώδη Θρήικην κατέχει	
ξείνου πατρίου φυλακαῖσιν.	
ἔσται τι νέον·	
ἥξει τι μέλος γοερὸν γοεραῖς.	
οὔ ποτ' ἐμὰ φρὴν ὦδ' ἀλίσστον	85
φρίσσει ταρβεῖ.	
ποῦ ποτε θείαν Ἑλένου ψυχὰν	
καὶ Κασσάνδραν ἐσίδω, Τρωιάδες,	

¹³⁸ Per il seguente passo seguo ancora Battezzato 2018, che presenta alcune interessanti divergenze rispetto alle precedenti edizioni (Collard 1991, Méridier 1973; Diggle 1984 che seguono la proposta di espunzione dei vv. 73-77 e quella ai vv. 90-97 attuata da Wilamowitz-Moellendorff 1909, pp. 446-449).

ὥς μοι κρίνωσιν ὄνειρους; 89

[καὶ τόδε δεῖμά μοι·

ἦλθ' ὑπὲρ ἄκρας τύμβου κορυφᾶς

φάντασμά χιλήως· ἦιται δὲ γέρας

τῶν πολυμόχθων τινὰ Τρωϊάδων. 95

ἀπ' ἐμᾶς οὖν ἀπ' ἐμᾶς τόδε παιδὸς

πέμψατε, δαίμονες, ἱκετεύω.]

(O lampo di Zeus, o notte tenebrosa,

perché mai nella notte sono agitata da così terribili apparizioni? O Terra

divina,

madre dei sogni dalle nere ali,

io allontano la visione notturna

[che attraverso i sogni ho appreso, su mio figlio, che è salvo in Tracia e sulla

cara figlia Polissena

†ho visto infatti una terribile visione, ho imparato, ho appreso†]

Ho visto infatti una cerva screziata sgozzata dagli artigli sanguinosi di un

lupo,

strappata senza pietà dalle mie ginocchia.

Oh dei sotterranei, salvate mio figlio,

che solo, àncora della mia casa,

vive nella nevosa Tracia

con la protezione dell'ospite paterno.

Ci sarà qualcosa di nuovo:

arriverà un canto di pianto a chi già piange,

mai il mio animo ha sentito un terrore di paura così incessante.

Dove mai posso vedere la divina anima di Eleno e Cassandra, Troiane, che

possano interpretare per me i miei sogni?

[e anche questo mi fa paura:

venne il fantasma di Achille sulla sommità della tomba, chiedeva in suo

onore una delle troiane che hanno molto sofferto.

Da mia figlia, da mia figlia,

allontanate questa sorte, demoni, ve ne supplico]).

Nei versi iniziali, l'appello alle forze divine olimpiche ed infere, impersonate rispettivamente dal lampo di Zeus¹³⁹ e dalla Notte oscura¹⁴⁰, denota il voluto effetto chiaroscurale prodotto dagli attributi che qualificano le due divinità: στεροπά in particolare indica un getto istantaneo di luce¹⁴¹ e designa anche il bagliore creato dal sole. Il sostantivo riproduce pertanto il momento del far del giorno¹⁴² e, in contrasto con il buio dell'interno, rimarca l'uscita di Ecuba dalla tenda, volta a stornare l'oscura visione presaga di morte¹⁴³ (σκοτία) ricevuta durante la notte.

Un simile contesto drammatico si presenta affine ad altre tragedie e rievoca, in particolare, l'ingresso di Atossa nei *Persiani* (vv. 160-175), nel quale, con il suo seguito di ancelle, la regina lascia il palazzo per l'inquietudine causata da alcuni sogni che intende stornare all'aria aperta e rivelare al coro. Lo stesso schema si individua, inoltre, nell'*IT*, dove la giovane Ifigenia esce dal tempio con l'intenzione di diffondere all'etere la sua visione e, in maniera un po' variata, nell'*Elettra* di Sofocle, che descrive Clitemnestra, anch'ella accompagnata da alcune attendenti, all'esterno dalla reggia nell'atto di svelare al Sole la sua spaventosa visione onirica (vv. 424-425).

In luogo dell'illustre palazzo (ἐκ τυραννικῶν δόμων: v. 55), però, l'uscita della regina troiana avviene dalla tenda di Agamennone, del quale è caduta prigioniera. Come indica il verbo αἶρομαι, la regina si sente "sospesa" per le apparizioni terrificanti (i sostantivi δαίμασι φάσμασιν si combinano in asindeto per un unico

¹³⁹ Al padre degli dei, dopo la visione di un sogno, erano rivolti spesso sacrifici e preghiere: Mikalson 1991, pp. 103 ss.; Abbate 2017, p. 114. In *Il.*, II, 62-63, Achille, nel richiedere la consultazione di un indovino ricorda che il sogno viene da Zeus, il cui oracolo profetico a Dodona era associato all'oscurità degli alberi ombrosi; nel dramma la divinità è chiamata con l'epiclesi di *Skotios* (Paus., II, 10, 6), un'epiclesi che fa riferimento all'esistenza di un oracolo ctonio in suo onore, come si evince anche da Soph., *Trach.*, 1167-1168, i cui interpreti dormivano a contatto con la nuda terra per trarre i loro segni divinatori.

¹⁴⁰ In uno scolio ad Omero, i sogni risiedono nella notte (δῆμον ὀνείρων] τὴν νύκτα ἐν ταύτῃ γὰρ οἱ ὀνείροι: *Sch. in Hom.*, XXIV, 12), entità che viene associata ad uno spazio ai confini del mondo conosciuto e considerata luogo di morte: Lauriola 2004, pp. 1-22. In Hes., *Theog.*, 211-213, questa divinità primigenia che si origina dopo il *Chaos* viene detta madre di Θάνατος, Ὕπνος, Ὀνειρος. La prole di Nyx esiodea è concepita dunque in termini di negatività in opposizione al sistema di cose positive derivanti da Gaia.

¹⁴¹ Il termine riprende un'espressione omerica che allude allo splendore del bronzo in *Il.*, X, 555 e, infatti, l'aggettivo indica sovente i lampi di luce prodotti dalle superfici metalliche: Mugler 1964, pp. 59-60.

¹⁴² Mugler 1964, pp. 59-60.

¹⁴³ L'aggettivo σκότος rievoca anche la provenienza di Polidoro, che nel Prologo giunge dalle σκότου πύλας (v. 1). L'invocazione alla luce ricopre un ruolo significativo nella cancellazione del carattere nefasto delle visioni notturne: Perdicoyianni 1991, p. 30.

concetto) viste durante la notte. Il termine designa infatti la tormenta dell'animo¹⁴⁴ e ricorre anche nelle parole delle coreute le quali, nella Parodo, entrano in scena per annunciare una triste notizia, consapevoli di non poter offrire consolazione alla vecchia¹⁴⁵. Il lessema, tuttavia, riproduce in maniera metaforica anche lo stato di leggerezza che caratterizza la vecchiaia, spesso assimilata ad un'immagine di sogno¹⁴⁶, e si riallaccia al precedente verbo αἰωρέω pronunciato da Polidoro al v. 32, con il quale il giovane indica la sua condizione di fantasma onirico presso la madre.

Nell'invocazione Ecuba non manca di rivolgersi neppure alla πότνια Χθών¹⁴⁷, che qui e nell'*Ifigenia in Tauride*, è rievocata come la generatrice dei sogni¹⁴⁸ e la cui connessione con il mondo infero e con Polidoro è indicata dall'aggettivo μελανοπτερύγων¹⁴⁹, un *hapax* il cui colore ha sinistre connotazioni¹⁵⁰. Che Ecuba

¹⁴⁴ La rappresentazione delle passioni è espressa talvolta con l'immagine dei venti o della respirazione: Padel 1992, pp. 92 ss.

¹⁴⁵ Eur., *Hec.*, 105: οὐδὲν παθέων ἀποκουφίζους'(α)| ἀλλ'ἀγγελίας βάρος ἀραμένη (*non posso alleviare in niente il tuo soffrire, porto invece il grave peso di un annuncio*).

¹⁴⁶ Eur., *HF.*, 111; *Pho.*, 1539-1545; Brillante 1991, pp. 112 ss.

¹⁴⁷ Nelle *Coefore* di Eschilo, dopo l'ominoso sogno di Clitemnestra, il coro delle donne si reca a portare delle libagioni sulla tomba di Agamennone, invocando la Terra, chiamata Γαῖα μαῖα (v. 45), affinché allontani il pericolo del male: la dea è dunque considerata apotropaica. Nel corso della tragedia alla stessa divinità, questa volta definita πότνια Χθών (Aesch., *Cho.*, 722) si rivolge nuovamente il coro, quando presagisce l'imminente morte di Clitemnestra per mano di Oreste e Pilade. La Terra, con il nome di *Gaia*, *Ghe* o *Cthon*, richiama perciò la morte e il mondo infero. In effetti, anche in Aesch., *Pers.*, 220, il coro dei vecchi cittadini raccomanda ad Atossa di pregare gli dei per stornare il sogno sinistro e di versare delle χοάς alla Terra e ai morti. Si ricordi che con l'epiclesi di πότνια sono chiamate anche altre divinità infernali come le Erinni (Aesch. *Sept.*, 976), Latona (Eur., *Ion.*, 410: *Or.*, 213), Ecate, figlia di Latona (Eur., *Pho.*, 109) e la Notte (Eur., *Or.*, 174).

¹⁴⁸ Eur., *IT*, 1261-1262. In Hes., *Theog.*, i sogni sono figli della Notte, mentre in uno scolio all'*Od.*, sono associati con il mondo di Ade: *Od.*, XXIV, 12.

¹⁴⁹ In Ar., *Ran.*, 1331-1340, ricorre l'invocazione all'oscurità della Notte come mittente di un sogno, definito con l'epiteto μελανονευκείμενα che è possibile tradurre come "vestito di morte". Lo scolio *Sch. vet. in Ran.*, 1333, infatti, riferisce che μελανονευκείμενα δὲ, μέλανα καὶ νεκρικὰ ἱμάτια φοροῦντα ὡς θανάτου σημαντικόν: *che porta un vestito nero e legato ai morti significante morte*. Si tratta di un passo significativo in quanto descrive l'agone tra Euripide ed Eschilo e probabilmente è un riferimento parodico di Aristofane ai versi dell'*Ecuba*, come rileva lo stesso scolio al v. 1331: παρὰ τὰ ἐξ Ἑκάβης Εὐριπίδου (ἐν μμήσει δηλονότι). L'informazione riportata dal commentatore aggiungerebbe dunque una conferma al fatto che sulla scena dell'*Ecuba* l'attore portasse un vestito nero per simboleggiare la morte.

¹⁵⁰ In Aesch., *Suppl.*, 886-888, il coro delle Danaidi usa l'espressione ὄναρ μέλαν per definire un evento nefasto; in Aesch., *Ag.*, 770: la cupa Sciagura viene definita μέλαθροισιν Ἄτας; in Eur., *HF.*, 780, con κελαινὸν ἄρμα si descrive il plumbeo carro dell'opulenza. Lo stesso aggettivo è utilizzato in Ar., fr. 357: μελανοπτερύγων κορακίνων per indicare i corvi dalle nere ali (in Ael., *N.A.*, VII, 7 il corvo annuncia il sopraggiungere di un temporale e viene considerato un animale profetico I, 47-48; II, 51 alla stregua del sogno di Ecuba), mentre in un frammento lirico adespota, il termine è riferito al dio Ade/Plutone: δέσποτα Πλούτων

attribuisca a questa ὄψιν¹⁵¹ un funesto presagio è indicato mediante il ricorso ad un altro *hapax*, il verbo ἀποπέμπομαι, che occorre frequentemente nelle preghiere o nelle maledizioni¹⁵² per allontanare quello che viene percepito come un male futuro.

La preghiera a Zeus, Nyx e Chton rievoca il citato passo dell'ὄναρ μέλαν riferito nelle *Supplici* (886-888) nel quale le due dee femminili confluiscono nella singola figura di *Ghe*, identificata non solo come madre dei sogni, ma anche prima profetessa (Aesch., *Eum.*, 2), in grado di trasmettere la mantica e l'arte onirica. Al mondo dei sogni è associato anche Zeus, che ne viene considerato il mittente da Achille in *Il.*, I, 63, e in *Il.*, II, 8, dove con la complicità del sogno ingannatore il dio induce Agamennone all'equivoco; infine, in Aesch., *Ag.*, 176-181, viene menzionato come il dio che avvia i mortali alla saggezza anche per mezzo degli incubi.

L'appello a Zeus e alle altre dee deve allora essere interpretato come una richiesta d'aiuto da parte della regina, nel tentativo ermeneutico di ovviare ad un sogno che suscita timore.

In questo punto del testo trādito s'incontrano però dei problemi filologici che hanno indotto i critici all'espunzione dei vv. 73-76 – considerati inaccettabili dal punto di vista metrico e poco coerenti non solo sul piano sintattico ma anche logico¹⁵³. Nelle tradizionali edizioni critiche i vv. 68-89 sono disposti in successione, ma le linee ritenute spurie vengono lasciate e segnalate con parentesi quadre. A queste seguono i vv. 77-78 che sono unanimemente posti tra *cruces* per problemi di testo e di metrica: il significato “ho visto, infatti, una terribile visione, ho imparato e

μελανοπτερύγων: fr. 45 (PMG) Page 1962. Il nero simboleggia infausti presagi onirici anche in Artem., *Oneir.*, I, 54, 74; II, 11; IV, 33; V, 44.

¹⁵¹ Il sostentivo indica una visione generica che viene meglio determinata come notturna dall'aggettivo ἐννυχος. Cfr. anche Eur., *Hec.*, 708; Aesch., *Pers.*, 518; Aesch., *Sept.*, 711.

¹⁵² Versnel 2015, p. 452; Battezzato 2018, p. 83, n. 72. In Aesch., *Suppl.*, 888 ss., il coro delle Danaïdi si appella al padre, identificato con Zeus, a causa della visione di un ὄναρ μέλαν, per allontanare il quale si invoca secondariamente anche la Madre Terra: μᾶ Γᾶ, μᾶ Γᾶ †βοᾶν† | φοβερὸν ἀπότρεπε· ὦ βᾶ Γᾶς παῖ Ζεῦ (*Mamma! Terra mia! Mamma! Scaccia via ciò che mi fa paura!*).

¹⁵³ Battezzato 2018, p. 83, *ad* 79-82; Diggle 1984 *ad loc.* inserisce i versi tra parentesi quadre; Bremer 1971, p. 232, accoglie analogamente l'espunzione, considerando superflue le informazioni in essi presentate, ma osserva la presenza dei versi sospetti ancora nelle edizioni dell'opera (Murray 1966, Méridier 1973). Le linee in questione sono invece difese da Erbse 1984, pp. 50-54, e considerate valide anche da Brillante 1988, pp. 435 ss. Dal punto di vista logico risulta invece difficile comprendere perché Ecuba si rivolga agli dei che sono legati alla profezia e chieda successivamente l'intervento di *onirocritai* se in questo passo ha già compreso il significato del suo sogno.

appreso”, nel quale l’uso di γάρ appare impossibile in una frase relativa¹⁵⁴, sembra illogico se si pensa allo sviluppo della tragedia, poiché Ecuba arriva a comprendere il significato onirico solo alla fine con il ritrovamento del corpo di Polidoro.

Nella nuova edizione di Cambridge, invece, si è proposto di inserire i versi considerati spuri subito dopo le linee 90-91, posticipando ad esse il v. 79, sulla base della somiglianza dell'incipit del verso: †εἶδον γάρ† dei vv. 77-78 è infatti identificato come parte del v. 90 (che presenta la descrizione onirica), poi confluito per errore del copista anche nella linea precedente che è corrotta. Probabilmente quest'ultima presentava un errore di trascrizione tra gli anapesti, la cui unica parte originale doveva essere costituita da φοβερὰν ἐδάην. Per quel che riguarda ἔμαθον ἐδάην, Battezzato¹⁵⁵ ritiene che si tratti di una corruttela dovuta all'aggiunta, da parte dello scoliasta, di una glossa al verbo entrata successivamente nel testo.

I versi che narrano la visione di Ecuba sono considerati superflui da Bremer e anche stilisticamente e metricamente sorprendenti¹⁵⁶ perché in esametri dattilici rispetto agli anapesti. La commistione della versificazione e soprattutto l'uso dell'esametro nella narrazione onirica, però, vengono tradizionalmente accettati dietro proposta di Castaldi, il quale rileva come nell'antichità tutti i vaticini e i canti profetici si caratterizzassero per un analogo schema metrico. Si tratterebbe quindi di un artificio impiegato dal tragediografo per conferire più veridicità al sogno¹⁵⁷ e sarebbe coerente con il tono profetico del suo mittente. La tematica presentata, inoltre, osserva Battezzato, ben si inserisce nell'immaginario animale che emerge in tutta l'opera¹⁵⁸.

In favore dell'autenticità di questi versi, inoltre, si può addurre la comparazione con le altre scene di sogno in tragedia (Aesch., *Persiani*, Aesch., *Coefore* e Soph., *Elettra*), nelle quali i protagonisti che sognano, manifestando il turbamento prodotto dall'evento onirico, ne raccontano il contenuto spesso con funzione apotropaica. Sembra logico pertanto che alla narrazione segua l'invocazione agli dei ctoni con l'intento di stornare il funesto presagio.

¹⁵⁴ Battezzato 2018, p. 83, ad 73-78.

¹⁵⁵ Battezzato 2018, p. 83, ad 73-78.

¹⁵⁶ Bremer 1971, p. 240

¹⁵⁷ Castaldi 1928, p. 95.

¹⁵⁸ Battezzato 2018, p. 84, ad 90-91. Anche Gregory 1999, pp. 55-57, ritiene autentici questi versi.

Nel presente lavoro, si accoglie dunque la proposta di Battezzato nel collocare la narrazione onirica immediatamente dopo i versi ritenuti spuri.

La congiunzione esplicativa γάρ (v. 90) è ben adatta a spiegare la causa dell'ἀποπέμπομαι della cruenta ed inquietante visione notturna di Ecuba: εἶδον γὰρ βαλιὰν ἔλαφον λύκου αἶμονι χαλᾷ σφαζομένην, ἀπ'έμῶν γονάτων σπασθεῖσαν ἀνοίκτως (vv. 90-91). L'uso dell'aoristo specifica l'immediatezza della visione, centrata sull'immagine di una cerva screziata, che per la combinazione di colori suggerisce un *mélange* tra due figure. In effetti, lo stesso termine ἔλαφος per la duplicità del genere del sostantivo (con esso si designano entrambi i sessi) indurrebbe a pensare che la simbologia animale possa riferirsi ad un personaggio maschile e/o ad uno femminile. Si presterebbe a lasciare questa ambiguità se, però, non fosse meglio determinato dall'aggettivo βαλιάν¹⁵⁹ che è femminile. Oltre ad indicare un effetto cromatico, questo attributo dà al racconto una coloritura epica poiché rimanda al nome di uno dei cavalli di Achille¹⁶⁰ (*Il.*, XVI, 146 ss). Balio e Xanto (i cui nomi alludono rispettivamente ai colori screziato e biondo), erano due animali speciali, noti per essere immortali (*Il.*, XXIII, 277) e dotati della facoltà di parlare, così come parlante risulta l'impiego di questo aggettivo. Nel suo uso si può cogliere effettivamente un'analogia con il passo omerico che descrive la preparazione di Patroclo al combattimento contro i Troiani, nel quale sostituirà Achille, che a tal fine cede i suoi cavalli e si muove aggirandosi tra le tende dei Mirmidoni per incitarli alla battaglia. I giovani eroi sono presentati con il ricorso ad una similitudine e paragonati a lupi feroci, nel cui petto è la furia irrefrenabile, nell'atto di sbranare un grosso cervo dalle corna ramosi portato giù dalla montagna. Con il muso sanguinoso, infine, essi si recano in branco a lambire l'acqua nera mediante le loro lingue sottili, rigurgitando un frotto di sangue (*Il.*, XVI, 155-162). Euripide doveva certo avere in mente nella sua descrizione onirica tale immagine cruenta e dai vividi colori. La cerva, infatti, è σφαζομένην, un participio che la descrive nell'atto di essere sgozzata dagli artigli

¹⁵⁹ Nell'*Etymologicum Magnum*, s.v. βάλιος o βαλίος (la variazione di accento viene notata da Chantraine in DELG, s.v. βαλιός) si spiega che è il nome di un cavallo di Achille. Nella voce successiva dello stesso lessico, si riporta curiosamente anche la voce βάλιν che corrisponde al nome di Dioniso presso i traci: καὶ βαλιά, διαποίκιλος. Καὶ βάλιν, τὸν Διόνυσον, Θραῖκες: *Etym. Magn.*, Kallierges, p. 186.

¹⁶⁰ Nel passo sopracitato Automedonte fa preparare i due cavalli di Achille per Patroclo, che si reca in battaglia con le armi dell'eroe. Gli animali erano stati regalati a Peleo dagli dei (*Il.*, XVI, 866) ed erano figli di Zefiro e dell'Arpia Podarge. L'allusione al cavallo di Achille viene notata senza ulteriori approfondimenti anche da Rodríguez-Cidre 2004, p. 101.

sanguinosi (αἷμονι χαλᾷ¹⁶¹) di un lupo. Come è proprio delle immagini oniriche, la terminologia impiegata si presta a molteplici interpretazioni: già il verbo σφάζω in Omero designa l'offerta in sacrificio di una vittima animale a cui viene tagliata la gola¹⁶²; ma il termine è riferibile, anche se più raramente, a uomini uccisi in guerra e compare altresì in questa tragedia nella descrizione dell'esecuzione di Priamo da parte di Neottolema¹⁶³. Il simbolismo fa naturalmente pensare in primo luogo a Polissena, di cui Polidoro ha già anticipato la morte come vittima da immolare (il verbo è frequente nell'indicare un sacrificio in onore dei morti¹⁶⁴ e ricorre, in effetti, anche ai vv. 188, 221, 290, 433 e 571, in relazione al sacrificio della ragazza), ma evoca potentemente anche l'uccisione di Polidoro da parte di Polimestore.

Il participio σπασθεῖσαν, in maniera analoga, contribuisce a mantenere a livello semantico il nesso tra mondo animale e umano, poiché designa da un lato l'azione propria degli animali¹⁶⁵ di sottrarre avidamente un corpo e, dall'altro, l'estrazione di una spada, che anticipa la descrizione dell'arma d'oro usata da Neottolema (ἀμφίχρυσον φάσγανον¹⁶⁶, v. 543) nella consacrazione della ragazza. In questo modo, il simbolismo accumula gradualmente il pieno complesso dei significati con lo sviluppo dell'azione, ma l'immaginario onirico costituirà per il pubblico l'elemento allegorico di raccordo di tutte queste scene.

La vittima viene presa dalle ginocchia della regina (ἀπ'έμων γονάτων), che in questo spettacolo sembra restare impotente e priva della capacità di reagire¹⁶⁷. Il sostantivo γόνυ, che indica la posizione tipica dei supplici¹⁶⁸, diverrà chiaro solo successivamente, poiché preannuncia il gesto estremo di Ecuba di salvare sua

¹⁶¹ Lo scolio in Schwartz 1887, p. 21, precisa che τῇ φονικῇ, ὅλον τῷ αἵματοποιῶ ὄνυχι (*per il rosso cupo, cioè per l'unghia insanguinata*).

¹⁶² Casabona 1966, pp. 155 ss. LSJ, s.v. σφάζω: *1. slaughter; 2. generally of humans victims; 3. slaughter by knife or sword; 4. of animals: tear by the throat.*

¹⁶³ Eur., *Hec.*, 24: αὐτὸς πίτνει| σφαγεῖς Ἀχιλλέως παιδὸς (*lui stesso cadde sgozzato dal figlio di Achille*); cfr. anche *Tro.*, 134.

¹⁶⁴ Casabona 1966, p. 166.

¹⁶⁵ LSJ, s.v. σπάω.

¹⁶⁶ Si noti ancora l'uso di termini riconducibili al verbo σφάζω. DELG, p. 1180 e Beekes 2010, p. 1556 citano la connessione tra σφάζω e φάσγανον, anche se non totalmente sicura.

¹⁶⁷ Tale condizione contrasta con la realtà: Steidle osserva come Ecuba nella prima parte del dramma non sia mai interamente passiva alle sofferenze, in contrapposizione alla seconda parte in cui domina l'atteggiamento selvaggio della vendicatrice. Cfr. Steidle 1966, pp. 136-140.

¹⁶⁸ Si veda anche *Schol. vet. in Hom., Il.*, XXI, 74 (Erbse); Eur., fr. 12, 210.

figlia¹⁶⁹, insieme all'atto fisico dell'implorare adottato dalla regina per chiedere la vendetta di Polidoro. L'espressione impiegata in questi versi, allora, come le precedenti, ben si addice ad indicare una mescolanza di azioni e fatti riferibili ai due figli¹⁷⁰. Anche a livello simbolico il sostantivo è una metafora adatta a rappresentare la prole: in un passo di Erodoto (Hdt., V, 86, 3) che menziona la confisca ateniese di alcune statue della fertilità agli Egineti, i simulacri si caratterizzano per la posizione inginocchiata, la stessa che le donne assumevano per partorire¹⁷¹. Il termine, inoltre, deriva dal lessema γεν-/γν-/γον- che è legato al generare e dal quale derivano le parole γόνος (figlio) e γόνυ (ginocchio)¹⁷². Dato che in Artemidoro le ginocchia sono considerate il simbolo dei fratelli o dei congiunti (πολλὰκις δὲ τὰ γόνατα πρὸς ἀδελφοὺς καὶ κοινωνοὺς διατείνει, ἐπεὶ καὶ αὐτὰ ἀδελφά ἐστιν ἀλλήλων καὶ κοινωνεῖ τῆς πορείας, *spesso le ginocchia rimandano a fratelli e compagni, poiché sono sorelle tra loro e sono compagne nel camminare*: Artem., *Oneir.*, I, 47), tale significato risulta adatto a raffigurare i due figli della regina.

L'immagine immediata che questo racconto rievoca al pubblico è indubbiamente associabile alla figlia di Ecuba, che, come sappiamo già da Polidoro nel Prologo, era destinata ad Achille [...] φανείς| Ἀχιλλεύς [...] αἰτεῖ δ'ἀδελφὴν τὴν ἐμὴν Πολυξένην| τύμβωι φίλον πρόσφαγμα (si noti la ripresa di σφάζω del v. 90) καὶ γέρας λαβεῖν.| καὶ τεύξεται τοῦδ'οὐδ'ἀδώρητος (l'espressione usata da Polidoro, rievoca "i molti doni") φίλων| ἔσται πρὸς ἀνδρῶν' (*apparso Achille, chiede mia sorella Polissena come sacrificio accetto sulla tomba e prenderà questo dono, senza doni non lo lasceranno i suoi amici*: vv. 37-43). Il riferimento intertestuale con il passo omerico dei lupi sopra citato (*Il.*, XVI, 149 ss.) induce a immaginare, inoltre, che nel λύκος menzionato nel

¹⁶⁹ Nel suo dialogo con Odisseo, in realtà, la regina ricorda che fu costui ad avere un atteggiamento di supplice (Eur., *Hec.*, 245: ἤψω δὲ γονάτων τῶν ἐμῶν ταπεινὸς ὢν; ricordi che – *mi supplicasti umile toccandomi i ginocchi?*) mentre in questa circostanza la donna compie solo il gesto di toccare la sua guancia e la sua mano (Mossman 1995, p. 55, presuppone che Ecuba agisca in maniera simile ad Odisseo inginocchiandosi, ma nel testo non viene esplicitato). La donna sarà invece in ginocchio da Agamennone per supplicare il sostegno nella vendetta contro Polimestore (v. 752): Ἀγάμεμνον, ἱκετεύω σε τῶνδε γουνάτων (*Agamennone, ti prego, per le tue ginocchia*).

¹⁷⁰ L'opinione è condivisa anche da Devereux 2006, p. 401.

¹⁷¹ Colonna-Bevilacqua 2014, II, p. 100, n. 86.

¹⁷² In DELG, s.v. γόνυ, si ipotizza il legame tra il sostantivo e il verbo γίγνομαι anche se non rigorosamente dimostrabile. In Esiodo, tuttavia, nel descrivere la discendenza di Crono e Rea e la nascita di Zeus, si narra che il Titano, nel tentativo di eliminare tutti i figli nati dalla moglie, li sottraeva alla dea una volta partoriti e arrivati all'altezza delle sue ginocchia (Hes., *Theo.*, 459 ss.). Il termine si può perciò mettere in relazione con la prole.

sogno si possa identificare il fantasma di Achille come capo dei Mirmidoni che ha chiesto espressamente in dono la ragazza. Ad eseguire il solenne sacrificio saranno proprio i suoi soldati e in particolare suo figlio Neottolema con una spada d'oro, fatto per cui secondo alcuni interpreti l'animale predatore della visione rappresenterebbe proprio il giovane mirmidone, come *alter ego* di suo padre¹⁷³. Se si prosegue tuttavia con la comparazione dei due testi letterari, è possibile notare che nella dinamica onirica il branco dei lupi omerici confluisce in un'unica figura, quella del proprio capo¹⁷⁴. Durante la manifestazione del fantasma di Achille, in effetti, la decisione unanime di sacrificare la giovane in onore dell'eroe grava proprio sugli Achei riuniti in assemblea: ἐν γὰρ Ἀχαιῶν πλήρει ξυνόδῳ λέγεται δόξαι σὴν παῖδ' Ἀχιλῆϊ σφάγιον θέσθαι (*si dice che gli Achei riuniti in assemblea abbiano deciso di dare in sacrificio tua figlia*: vv. 107-108).

Il sogno, però, conforme alla tipologia dell'allegoria animale secondo la classificazione di Van Lieshout¹⁷⁵, non ha un significato univoco, ma si caratterizza per una polisemia¹⁷⁶ che dà spazio a molteplici immagini, giacché l'animalizzazione delle figure umane si presta a varie interpretazioni ed è applicabile a più di un personaggio.

Una prima teriomorfizzazione è ravvisabile nella figura di Polissena che per il suo destino sacrificale si associa all'immagine della cerva. Nella tradizione mitologica questo animale selvaggio sacro ad Artemide¹⁷⁷, dea della verginità e della caccia, simboleggia infatti il passaggio dal sacrificio umano a quello animale e rievoca il mito di Ifigenia sostituita da una cerva¹⁷⁸ prima di essere uccisa sull'altare per consentire

¹⁷³ Rodríguez-Cidre 2004, p. 101; Perdicoyanni 1991, p. 34.

¹⁷⁴ Nel dramma il leader sarà poi Odisseo, visto come il persuasore della massa dei soldati ma anche del popolo: ἡδυλόγος, δημοχαριστής (v. 132) δημηγόρους (v. 254).

¹⁷⁵ Van Lieshout 1980, pp. 207-212.

¹⁷⁶ Si ricordi che la pluralità di significati è richiamata non solo dal prefisso avverbale πολυ- contenuto nei nomi Polidoro e Polissena, vittime rappresentate nel sogno, ma anche dal legame intrinseco prodotto dal radicale dei loro nomi che si riferiscono alla ξενία.

¹⁷⁷ Brelich 1981, p. 132, osserva come numerosi rinvenimenti archeologici attestano la consacrazione di figurine di cervo in piombo nel santuario di *Artemis Orthia*. Il tipo iconografico di questo animale, in particolare, risulta associato alla figura femminile. I rituali di transizione o di passaggio delle fanciulle erano messi in relazione con questa divinità, dea vergine della caccia e degli animali selvaggi (cfr. Mirón Pérez 2000, p. 158), per cui Polissena è rappresentata nel suo stato di *parthenos*.

¹⁷⁸ La preparazione e l'esecuzione di un sacrificio umano viene narrata nell'*Ifigenia in Aulide* di Euripide (vv. 1578-1579, 1593). Sebbene vi siano dei dubbi sulla parte finale del dramma (sulla sua autenticità si discute a partire dall'edizione Murray 1913), un frammento conservato da Eliano (*N.A.*, VII, 39= fr. 857 Nauck), permette di stabilire che anche nel testo

la partenza delle navi verso Troia. Polissena dunque costituisce il corrispondente barbaro dell'eroina greca¹⁷⁹ ed è il simbolo di un rituale inusuale. Le due fanciulle vengono infatti immolate per la flotta greca, ma se la giovane argiva apre la via per la conquista di Ilio, Polissena ne rende possibile il ritorno a casa, dopo un periodo forzato nel Chersoneso provocato dall'apparizione del fantasma di Achille e dall'assenza di venti (κατέσχ' Ἀχιλλεὺς πᾶν στράτεθμ' Ἑλληνικόν: *Achille trattenne tutto l'esercito greco*, v. 38; τὰς ποντοπόρους δ'ἔσχε σχεδίας| λαίφη προτόνοις ἐπερειδομένας: *fermò le navi che attraversano il mare mentre le vele si gonfiavano contro le funi*, vv. 111-112; καὶ γὰρ πνοὰς| πρὸς οἶκον ἤδη τάσδε πομπίμους ὀρῶ: *vedo infatti che i venti ci porteranno a casa*, vv. 1289-1290). Inoltre, entrambe sono accomunate da un legame con l'eroe mirmidone¹⁸⁰ e accettano di morire in aiuto dei Greci. Tuttavia, i loro ruoli si presentano capovolti, poiché se per la greca Ifigenia la sostituzione con una cerva è un motivo di salvezza¹⁸¹, per la barbara Polissena, la trasformazione è solo simbolica, onirica, ed è presagio di morte. Il sacrificio, sebbene le permetta di mantenere la sua verginità¹⁸² (ἄνυμφος ἀνύμεναιος: *senza sposo, senza nozze*, v. 416; νύμφην τ'ἄνυμφον παρθένον τ'ἀπάρθενον: *sposa non sposa, vergine non vergine*, v. 612, così la definirà Ecuba), compie per lei la funzione generalmente assunta dal matrimonio nel segnare un passaggio di *status* (da adolescente a donna)¹⁸³, ma suggellando in questo caso l'ingresso al mondo infero¹⁸⁴. Il cervo, tipica preda di caccia, richiama il simbolismo erotico¹⁸⁵, per arrivare però a negarlo, come

originale avvenisse la stessa sostituzione. Si noti che un posto esemplare tra i miti sacrificali è ricoperto da Dioniso, di cui il mito racconta l'uccisione ad opera dei Titani che squartano e ne cucinano le carni in un calderone. Secondo Detienne si tratterebbe di un racconto concepito dalla dottrina orfica (che si sviluppa a partire dal VI sec. a.C. in Grecia) per denunciare il sacrificio cruento: Detienne-Vernant 2014, pp. 10 ss.; Detienne 1977, pp. 131-133.

¹⁷⁹ I dettagli del sacrificio di Polissena riprendono quello di Ifigenia all'inizio della guerra: Segal 1993, p. 172.

¹⁸⁰ Nella tragedia euripidea Ifigenia giunge ad Aulis con il pretesto delle nozze con Achille: *IT*, 24-25; *IA*, 105. La stessa versione si trova citata anche nella *Crestomazia* di Proclo sui *Cypria* (Allen, p. 104).

¹⁸¹ La protagonista dell'*IT* euripidea viene portata in Tauride, dove diviene sacerdotessa di Artemide: Eur., *IT*, 30-35.

¹⁸² Segal 1993, p. 177, la definisce un'ambigua vergine, perché diverrà sposa di Ade.

¹⁸³ Rodríguez-Cidre 2004, p. 101; Segal 1993, p. 173, parla di privazione dell'erotico che risparmia la violazione prodotta dalle crudeltà della guerra.

¹⁸⁴ Il matrimonio è associato alla morte poiché comporta perdita e separazione della sposa dalla famiglia: Segal 1993, p. 175.

¹⁸⁵ La metafora della caccia riproduce l'inseguimento o la cattura di un amore: Mackinnon 2014, p. 633; Barringer 2001, pp. 70 ss.; Detienne 1979, pp. 24 ss. Si badi, inoltre, che la scena del sacrificio descritta nella tragedia presenta numerose connotazioni erotiche: Polissena si

osserva Segal¹⁸⁶, sicché nell'immagine onirica della cerva sanguinante dilaniata dal lupo, si coglie il simbolismo del gesto sacrificale, sinonimo di morte, che, attraverso il sangue¹⁸⁷ ne sigilla lo statuto di *parthenos*¹⁸⁸.

La screziatura dell'animale, tuttavia, allude non solo ad una rappresentazione della giovane, ma si adatta anche alla figura di Polidoro¹⁸⁹. Il cervo come allegoria di transizione si associa, infatti, alla caratterizzazione del ragazzo presentata nel Prologo, poiché egli non ha ancora l'età per combattere e risulta escluso dai membri del gruppo cittadino, nel quale avrebbe fatto il suo ingresso dopo il periodo di efebria e con il matrimonio¹⁹⁰. Anche se il sostantivo ἔλαφος appare di genere femminile, come indica il qualificativo βαλιάν, si può tuttavia ricordare che in questa fase di transizione i giovani si vestivano come delle donne. Nella festa delle Oscoforie¹⁹¹, ad esempio, il corteo processionale, che partiva dal santuario di Dioniso *Eleutheros* per dirigersi al tempio di Atena *Skiras*, era composto da *paides* guidati da due fanciulli in vesti femminili recanti gli *oschoi*¹⁹². Vidal-Naquet considera il travestimento muliebre come una modalità di *drammatizzazione* dell'accesso del giovane alla condizione virile e all'età del matrimonio e cita il modello di Achille che si nasconde nell'isola di

offre al sacrificio strappandosi il peplo fino ai fianchi e scoprendo i seni ed il petto (vv. 558-561).

¹⁸⁶ Segal 1993, p. 173.

¹⁸⁷ L'elemento sanguigno è associato anche al cambiamento biologico e al passaggio della donna da vergine a moglie: Segal 1993, p. 177.

¹⁸⁸ Poiché si sostituisce al matrimonio, il sacrificio può essere considerato come una sorta di rituale iniziatico e, in quanto tale, si lega a Dioniso: Isler-Kerényi dimostra come, nonostante la figura del dio non sia facilmente collegabile ai riti di iniziazione femminili, vi sono comunque dei casi attestati dalla ceramografia attica della fine del V secolo a.C., in questo periodo appaiono più frequentemente le scene nuziali, con riferimenti dionisiaci che ritraggono ragazze alla fontana (luogo dionisiaco). Il prototipo mitologico di questa immagine è proprio costituito da Polissena, la cui figura è identificata nel Cratere François. Cfr. Isler-Kerényi 2002, pp. 121 ss. Tra gli altri rituali femminili sotto l'egida del dio, si ricordi inoltre il rito prematrimoniale delle giovani tanagrine che si bagnavano nel mare prima di divenire spose del dio: Ginouvès 1962, pp. 388, 420.

¹⁸⁹ Devereux 2006, p. 408, fa notare come il colore chiaro si addica alla rappresentazione simbolica di un personaggio femminile. La maggior parte dei vasi greci raffigura le donne di un colore più chiaro rispetto a quello degli uomini, per il fatto che le donne passavano gran parte della loro vita tra le mura della casa. Il doppio colore allora costituisce il simbolo per un personaggio maschile ed uno femminile.

¹⁹⁰ Cfr. *supra*, § III.2, n. 77 sul parallelismo tra Polidoro e Ifidamante: Gregory 1995, p. 303.

¹⁹¹ Jeanmaire 1939, pp. 346-347; Athen., *Deipn.*, XI, 92.

¹⁹² Vidal-Naquet 1988, pp. 108 ss. Jeanmaire 1939, p. 351; Plut., *Th.*, 23. Sui travestimenti femminili anche Forbes-Irving 1990, p. 153.

Skiro travestito da donna per evitare la partenza per la guerra di Troia¹⁹³. Questa natura viene effettivamente attribuita anche al principe troiano, dato che, al momento dell'*anagnorisis*, nell'osservare il corpo di Polidoro, Ecuba suppone inizialmente che si tratti di quello di Polissena (v. 671: ἀτὰρ τὶ νεκρὸν τόνδε μοι Πολυξένης; *perché mi hai portato qui il corpo di Polissena?*) e poi di quello di Cassandra (vv. 676-677: οἱ ἄγε τάλαινα μῶν τὸ βακχεῖον κάρα| τῆς θεσπιωίδου δεῦρο Κασσάνδρας φέρεις; *ah, me infelice! non sarà il corpo invasato da Dioniso, di Cassandra la profetessa, quello che mi porti qui?*), mentre Agamennone, nel vederlo, sottolinea l'uso del suo πέπλος (v. 734) – doveva trattarsi dei resti della veste, come propone Segal¹⁹⁴ – che fa immediatamente intendere una provenienza non greca¹⁹⁵. Si tratta di un abito generalmente indossato dalle donne (è tipico di Sparta e nell'*Ecuba* le troiane sono vestite alla maniera spartana¹⁹⁶), ma il termine designa anche una lunga veste maschile specialmente persiana e tipica dei barbari¹⁹⁷. Alla stessa maniera sono vestite difatti le ancelle di Ecuba che accecheranno Polimestore con le loro spille¹⁹⁸. Tuttavia, poiché l'abbigliamento tradizionale sulla scena è quello maschile¹⁹⁹, il chitone²⁰⁰, Polidoro presenta, da barbaro, dei tratti “femminili” e può richiamare la cerva σπασθεῖσαν, “trascinata via”, ma anche divisa come in un sacrificio (διαμοιράω²⁰¹) con un σιδαρέωι φασγάνωι (come precisa la stessa Ecuba

¹⁹³ Vidal Naquet 1988, pp. 108 ss. Cfr. anche Crawley 1893, pp. 243-245. Il mito riferisce anche che, presso il re Licomede, Achille, che viveva insieme alle donne, non cercò solo di mutare le sue fattezze, ma giunse persino a sostituire il suo nome, facendosi chiamare Pirra: Phot., *Biblioth.*, 147 a.

¹⁹⁴ Segal 1990, p. 311; Segal 1993, p. 164: il corpo è descritto come γυμνωθέν (*nudo, senza veli*: v. 679) e così sembra intuirsi dai vv. 26-30, 698-701, ma l'espressione πέπλοι δέμας περιπτύσσοντες, ai vv. 734-735, induce a pensare che il corpo avesse ancora qualche traccia dei suoi abiti.

¹⁹⁵ Anche in Eur., *Pho.*, 277-279 il coro viene identificato come non greco per i suoi abiti: spesso il peplo è l'indumento che caratterizza il barbaro. Cfr. Hall 1989, pp. 136 ss.

¹⁹⁶ Nella notte in cui avviene la presa di Troia le donne del coro lasciano il letto nuziale vestite di un'unica tunica, alla maniera spartana: μονόπεπλος, Δορίς κόρα (vv. 934). Anche l'accecamento di Polimestore, viene compiuto da alcune troiane con il ricorso alle πόρπας, delle fibbie che fissavano le vesti delle laconiche (v. 1170).

¹⁹⁷ LSJ, s.v. πέπλος.

¹⁹⁸ Marshall 2001, pp. 127 ss.

¹⁹⁹ *Schol. vet. in Hom., Il.*, II, 42 c (Erbse): ἐπὶ μὲν ἀνδρὸς χιτῶνα λέγει, ἐπὶ δὲ γυναικὸς πέπλον (*si dice chitone l'abito sull'uomo, mentre peplo quello della donna*).

²⁰⁰ Pickard-Cambridge 1988, p. 199.

²⁰¹ Il verbo significa dividere, spartire come in un sacrificio (v. 716). Al v. 1076 Polimestore impiega la stessa forma verbale per indicare l'immaginario squartamento delle carni dei suoi figli da parte delle Baccanti di Ade (anche questo dio si connette con la Tracia). L'unica altra occorrenza di questo verbo in tragedia è nell'*Hipp.*, 1376, quando il protagonista offeso

immaginando il cruento scenario di morte del figlio ai vv. 716-717). Questi elementi permettono, inoltre, di avvicinare il giovane principe al dio Bacco²⁰² (sovrapposto ad Apollo nella prerogativa profetica), che può considerarsi come il corrispondente maschile di Artemide, al culto della quale talvolta si affianca in alcuni rituali iniziatici²⁰³. Anche Dioniso è considerato uno straniero che porta abiti barbari: le sue vesti, infatti, sono lunghe come quelle femminili e di aspetto non greco, per cui è messo in relazione con l'oriente e l'Asia. Associato, inoltre, a elementi del mondo vegetale (si ricordi, in analogia, la metafora del πτόρθος al v. 20 per designare il giovane troiano) ed animale, il suo corteo si caratterizza per l'uso della nebride, una veste di pelle di cerbiatto, che per metonimia, nella simbologia onirica in analisi, è indicata dall'animale stesso. Al dio rinvia inoltre l'espressione τὸ Βακχεῖον κάρα Κασσάνδρας (vv. 675-676) con cui Ecuba (la cui genealogia, si ricordi, è riconducibile alla Tracia e a Kisseus) identifica il corpo di Polidoro. In maniera affine al principe troiano, anche Dioniso ha una natura mortale²⁰⁴ e, come ricorda il mito della sua catabasi, avvenuta per riportare in vita la madre Semele²⁰⁵, egli si colloca a metà tra il mondo infernale e quello dei viventi. Sotto la sua tutela si pongono alcuni rituali di transizione²⁰⁶ che ribadiscono la connessione con l'elemento marino²⁰⁷, presente anche nello sfondo in cui è immerso il giovane troiano. Tuttavia, ad apparire

invoca la morte: cfr. Segal 1993, p. 181 e p. 273, n. 42. Polidoro dunque è associabile a Polissena per l'immagine del sacrificio.

²⁰² A partire dal 430 a.C. circa, data non lontana a quella della rappresentazione dell'*Ecuba*, compare nella ceramica e nella statuaria attica una nuova iconografia del dio, del quale viene accentuato il carattere muliebre: Giacobello 2015, pp. 17, 29; LIMC, III, pp. 410 ss., Di Benedetto 2018, p. 14.

²⁰³ Jeanmaire 1951, p. 198; Vilchez 1993, pp. 34 ss. Peraltro le due divinità risultano associate in alcune cerimonie iniziatiche: il culto di Dioniso *Melanaigis*, importante per rituali di iniziazione sia maschili sia femminili, era strettamente connesso al santuario di Artemide *Iphigeneia* (Dowden 1989, pp. 102 ss.); Pausania riferisce inoltre che nel culto di Artemide *Laphria* a Patrasso, originariamente collegato ai sacrifici umani, i giovani si recavano dal tempio della dea a quello del dio dopo un bagno iniziatico al fiume: Paus., VII, 20, 1.

²⁰⁴ Morto prima di nascere da Semele, rinasce dalla coscia di Zeus: Eur., *Ba.*, 92-93.

²⁰⁵ Paus., II, 37, 5; Plut., *Mor.*, 364 f. La discesa agli inferi di Dioniso è ricordata anche nelle *Rane* di Aristofane.

²⁰⁶ Le Oscoforie erano celebrate in onore di Dioniso *Eleutherios*, per il quale si istituiscono le Grandi Dionisie, che prevedevano quattro giorni di agoni teatrali: Giacobello 2015, p. 27. Il dio sembra tutelare non solo i rituali efebici ma anche quelli femminili e in molte raffigurazioni vascolari è associato ad Artemide, spesso rappresentata alata come *potnia theron*. Cfr. Isler-Kerényi 2002, pp. 132 ss.

²⁰⁷ Il legame tra Dioniso e il mare è indicato dai rituali di iniziazione precedentemente menzionati e dal mito del dio gettato in mare dai pirati narrato nell'*Inno omerico a Dioniso*; cfr. d'Agostino-Cerchiai 1999, pp. 85 ss.

fondamentale nella caratterizzazione del dio è indubbiamente il processo di metamorfosi²⁰⁸, che nel dramma si applica alla natura di Polidoro sia a livello fisico, poiché il suo corpo è trasformato dal mare²⁰⁹, sia a livello onirico, dove viene incarnato da un animale. È la metamorfosi che riassume il carattere del dramma: tutti i personaggi, infatti, nel corso della tragedia subiscono un cambiamento e un'animalizzazione, i cui fili sembrano muoversi silenziosamente nel nome di Dioniso. Come simbolo dell'emotività incontrollata, della vendetta e del castigo, aspetti che definiscono il temperamento della protagonista e che, nella seconda parte dell'*Ecuba*, determineranno la sua trasformazione psicologica e fisica, egli può essere inoltre assimilato all'eroina. Le prime avvisaglie di questa trasfigurazione risultano già implicite nel simbolismo del sogno, il quale, esprimendo l'opinione di una mente dormiente²¹⁰ e tuttavia autentica (come ammette Clitemnestra in Aesch., *Eum.*, 104: εὔδουσα γὰρ φρὴν ὄμμασιν λαμπρύνεται: *quando la mente dorme, il suo occhio lampeggia dal profondo e vede più chiaro*), disvela la realtà psicologica che si cela nella protagonista, la sua vera natura di belva crudele e priva di pietà verso i figli di Polimestore, incarnata dall'immagine del lupo. In ciò, la visione onirica riassume azioni e comportamenti dei personaggi, poiché presenta i temi sostanziali della tragedia di cui costituisce l'essenza stessa.

Se Polidoro può rappresentare la cerva, nella figura del canide selvaggio è identificabile invece l'antagonista Polimestore²¹¹: nell'Esodo, infatti, dopo l'accecamento²¹² perpetrato da Ecuba per l'uccisione del figlio, entra in scena come un quadrupede, τετράποδος βάσιν²¹³ θηρὸς ὀρεστέρου| τιθέμενος ἐπὶ χεῖρα καὶ

²⁰⁸ Anche il rituale di transizione è sostanzialmente una metamorfosi, ossia un passaggio da uno *status* all'altro. Cfr. anche Isler-Kerényi 2002, pp. 117 ss.

²⁰⁹ *L'Inno omerico VII*, dedicato a Dioniso, narrando il mito fondante del ritorno del dio al mare, esprime un legame con l'ambiente marino. Il dio appare su un promontorio lungo la riva nell'aspetto di un giovane che viene rapito dai pirati. Per punirli Dioniso assume le sembianze di un leone ed i rapitori vengono trasformati in delfini. *Himn. Hom.*, VII, 45 ss.

²¹⁰ Padel 1992, p. 80. Aesch., *Ag.*, 275: οὐ δόξαν ἂν λάβοιμι βριζούσης φρενός (*non presterei fede ad una mente intorpidita dal sonno*).

²¹¹ Anche per Gregory 1999, p. 56, l'animale rappresenta più il re trace che Odisseo.

²¹² L'episodio presenta delle analogie con l'accecamento del mitico re trace Lycurgo, re degli Edoni (menzionati anche in *Hec.*, 1153), punito da Dioniso con questo supplizio per aver ucciso le Baccanti che approdavano in Tracia: Diod. Sic., *Bibl. Hist.*, III, 65, 5; Soph., *Ant.*, 955-965.

²¹³ L'immagine rievoca la descrizione della Pizia in *Eum.*, 35-37, atterrita dalla visione delle Erinni dormienti nel suo tempio. La sacerdotessa era ridotta a camminare come un animale per lo stato di follia religioso in cui entrava: Battezzato 2018, p. 223. L'ingresso di

ἵχνος²¹⁴ (*appoggiando sulle mani e sui piedi il mio passo di bestia di quadrupede di animale della montagna*: vv. 1056-1057). Anche il re trace subisce dunque una metamorfosi che lo rende animale, nel corpo e nei sentimenti (l'animalizzazione è finalizzata ad oggettivare l'umano e a rilevare i suoi conflitti interiori²¹⁵), una fiera di montagna²¹⁶ che, come un lupo, segue le tracce della sua preda. Con il volto insanguinato (αἱματόεν βλέφαρον, v. 1066) egli risulta inoltre simile ad una bestia che percepisce il camminare silenzioso delle troiane e, come un cannibale, desidera cibarsi della loro carne²¹⁷, delle ossa, e di animali selvaggi: κρυπτὰν βάσιν αἰσθάνομαι| τὰνδε γυναικῶν. πᾶι πόδ'ἐπαίξας| σαρκῶν ὀστέων τ'ἐμπλησθῶ| θοῖναν ἄγρίων θηρῶν τιθέμενος; (*sento questo passo furtivo delle donne. Dove devo muovere il passo per riempirmi della loro carne, delle loro ossa, per cibarmi di animali selvaggi?* v. 1069). Benché l'omofagia e la teriomorfizzazione non appartengano allo schema della civiltà dell'uomo, poiché sono una prerogativa degli animali e dei ciclopi²¹⁸, esse rientrano all'interno di una categoria rituale, quella del menadismo e del culto dionisiaco, che pongono l'umano ai confini con il selvaggio. Le menadi che compongono il corteggio bacchico, in effetti, si identificavano come belve indossando una nebride o altre pelli di animali, motivo per il quale al dio sono associati animali quali il cerbiatto, la pantera, il leopardo e il lupo²¹⁹. La raffigurazione ferina del re trace si amplia con la descrizione di un Polimestore che si aggira trascinandosi e

Polimestore simile a quello della Pizia anticipa il tema del dono profetico conferito da Dioniso al re trace.

²¹⁴ Nel verso si riconoscono degli echi di Aesch., *Ag.*, 694-695: πολὺάνδροί τε φεράσπιδες κυναγοῖ| κατ' ἵχνος πλατᾶν ἄφαντον (*c'erano molti guerrieri in armi come cacciatori dietro alle orme invisibili dei loro remi*); e in *Rh.*, 210 ss., l'immaginario che descrive un uomo che imita un lupo, richiama ancora questo passo euripideo: Collard 1991, p. 187; Battezzato 2018, p. 224.

²¹⁵ Thumiger 2001, pp. 279 ss.

²¹⁶ L'espressione richiama ancora la similitudine omerica dell'*Iliade*, in cui i Mirmidoni, simili a lupi, trascinano il cervo giù dalla montagna.

²¹⁷ Tale caratteristica avvicina Polimestore a Dioniso che, talvolta, reca l'epiteto di ὠμάδιος, ossia divoratore di carne cruda: Eur., *Ba.*, 139; cfr. Dodds 1951, p. 276; Jeanmaire 1951, pp. 264 ss.

²¹⁸ Il parallelo rafforza la contiguità tra l'animale e l'uomo e ricorre nella rappresentazione di disordini all'interno della famiglia: Forbes Irving 1990, p. 103; Thumiger 2001, p. 282. Inoltre, Polimestore, come violatore delle leggi umane e divine è come un Ciclope ed in particolare la scena del suo accecamento richiama quella di Polifemo e Odisseo (*Od.*, IX, 259) nel tema e nella struttura della narrazione: Segal 1993, pp. 162 ss.; Segal 1990, pp. 309 ss. È curioso inoltre rilevare l'affinità onomastica e logica dei due personaggi: Πολυ-Μήστωρ (=colui che ha molti pensieri) e Πολυ-φῆμη (=colui che parla molto).

²¹⁹ Eur., *Ba.*, 699-700. Cfr. anche LIMC, III, 1, pp. 414 ss.

lasciando i suoi figli soli, in balia delle *Baccanti di Ade*²²⁰: ποῖ πᾶι φέρομαι τέκν' ἔρημα λιπὼν Βάκχαις Ἄιδα διαμοιρᾶσαι| σφακτά (*dove mi trascino, abbandonando i miei figli da soli, a queste Baccanti di Ade, che li facciano a pezzi dopo averli uccisi?* vv. 1075-1077). Si ricordi che nella tradizione egiziana riportata da Eliano i lupi vengono tratteggiati come animali particolarmente feroci, i quali arrivano persino a divorarsi tra loro, poiché nulla conta di più di fronte alla fame. Per la sfrenata avidità essi sono paragonati a quegli uomini senza scrupoli per i quali ha importanza solo il denaro²²¹. Si tratta di una rappresentazione che si applica perfettamente alla figura del sovrano traditore, la cui unica inclinazione si dimostra essere la sete di oro, che ne enfatizza i tratti negativi. La descrizione animalesca del personaggio prosegue ai vv. 1125-1126, quando Polimestore domanda ad Agamennone dove si trovi Ecuba, per scagliare la sua furia contro di lei: εἰπὲ ποῦ' σθ', ἴν' ἄρπάσας χεροῖν| διασπάσωμαι καὶ καθαυμάξω χροά (*dimmi dov'è, perché la possa afferrare con le mie mani, possa fare a pezzi la sua carne, insanguinarla*). Al carattere selvaggio contribuisce anche l'occorrenza del verbo ἄρπάζω, che suggerisce l'atto compiuto da un uccello rapace²²² (in analogia con la condizione “alata” di Polidoro o figura svolazzante di fantasma) nel ghermire frettolosamente la preda (la radice del verbo richiama infatti le mitiche Arpie²²³) con le mani (χεροῖν). In questa circostanza, gli arti sembrano però coincidere piuttosto con le χαλαί²²⁴ descritte nella scena onirica al v. 90. Ad istituire un nesso lessicale tra

²²⁰ In un frammento di Eraclito (fr. 50 Marc. e 116 Kahn;) Dioniso viene identificato con Ade, dio della morte: εἰ μὴ Διονύσῳ πομπὴν ἐποιοῦντο καὶ ὕμνον αἰδοίοισιν, ἀναιδέστατα εἴργασται ὡτὸς δὲ Ἄιδης καὶ Διόνυσος ὅτεω μαίνονται καὶ ληναΐζουσιν (*se non facessero la marcia per Dioniso per il quale cantano l'inno del fallo, la loro azione sarebbe la più vergognosa, ma Ade e Dioniso sono lo stesso, per cui sono folli e celebrano le Lenae*). L'associazione tra le due divinità viene accolta e giustificata da Kahn 1979, p. 264, il quale spiega la follia dionisiaca come una sorte di morte psichica per l'individuo. La definizione di *Baccanti di Ade*, allora, rappresenta lo stato di delirio psicologico nel quale le donne si trovano durante il compimento della vendetta.

²²¹ Ael., *N.A.*, VII, 20.

²²² In *Il.*, XIII, 101 ss. anche i lupi si caratterizzano per questa prerogativa; mentre in Aesch., *Suppl.*, 351-354, gli argivi sono descritti prima come dei lupi e in seguito come rapaci (v. 510). Beekes 2010, s.v., spiega l'etimologia verbale da ἄρπη = falchetto o preda di uccello.

²²³ DELG tuttavia non considera sicuro il legame tra il verbo e il sostantivo Ἄρπυια, considerandola un'etimologia popolare.

²²⁴ Sulla traduzione di questo sostantivo, dal significato ambivalente, si è spesso dubitato se dovesse essere tradotto con “artiglio” o “mascella” (Collard 1991, p. 136), tuttavia, pertinente e logica è l'osservazione di Gregory 1999, *ad 90*, che rimarca la natura onirica dell'immagine, per cui, sebbene il lupo ricorra normalmente alle zampe, può anche essere raffigurato dotato di artigli. In Aesch., *Pers.*, 208, il termine designa gli artigli degli uccelli che afferrano l'offerta sacrificale deposta da Atossa in seguito al sogno ominoso. Lo stesso

questo passo ed il sogno sono inoltre il verbo διασπάσωμαι, che rinvia al participio σπασθεῖσαν menzionato nella visione, e il futuro καθαιμάξω, che riprende semanticamente il qualificativo αἵμονι degli artigli.

La caratterizzazione di Polimestore come bestia e allo stesso tempo figura mutante in cacciatore²²⁵ si trova infine ai vv. 1172-1174: θῆρ ὥς διώκω τὰς μαιφόνους κύνας, | ἅπαντ' ἐρευνῶν τοῖχον ὥς κυνηγέτης| βάλλων ἀράσων (*come una bestia inseguo le cagne macchiate di sangue,asto tutte le pareti come un cacciatore, colpisco, percuoto*). L'aspetto di belva e assassino è sottolineato dal termine θῆρ che possiede questo duplice valore semantico (Eur., *Or.*, 1272; Eur., *Pho.*, 1296) e sottolinea la tipologia dell'individuo posto ai margini della società. L'idea è confermata dal sostantivo κυνηγέτης, in quanto il cacciatore è colui che va oltre lo spazio dell'*ager*, il campo coltivato, situando questa attività nel *mondo del selvaggio, del crudo e della notte*²²⁶. L'omofagia, la teriomorfizzazione e la figura del cacciatore danno allora al passo e al personaggio una coloritura dionisiaca²²⁷, soprattutto ricordando che Polimestore, alla fine della tragedia, è colui che profetizza la metamorfosi di Ecuba e le morti di Cassandra ed Agamennone, ispirato proprio da Dioniso (vv. 1260 ss.).

Tracciando le prime conclusioni, la simbologia onirica animale della cerva e del lupo, presenta almeno due coppie di personaggi antitetici, quali il binomio Polissena-Achille (Neottolema) e quello di Polidoro-Polimestore. Eppure, il lupo incarna anche la figura di Odisseo²²⁸, che nella rievocazione dell'arrivo a Troia viene ritratto da Ecuba con gli occhi che stillano gocce di sangue sul mento: ὀμμάτων τ' ἄπο| φόνου

termine si incontra ancora in Soph., *Ant.*, 1003, nel descrivere il prodigio visto da Tiresia, dove degli uccelli si aggreddiscono con gli artigli dilaniandosi a sangue.

²²⁵ Benché a giudizio di Collard 1991, p. 193, risulti illogico che il re trace si compari ad una bestia e simultaneamente ad un cacciatore, la confusione sembra essere deliberata.

²²⁶ Vidal-Naquet 1988, pp. 110 ss. L'attività della caccia e il mondo selvaggio risultano in contrasto con l'agricoltura, ma sono strettamente connessi alla guerra: Detienne 1979, p. 24.

²²⁷ Nel suo carattere venatorio e la natura notturna, Dioniso è connesso con Artemis, con cui ha in comune aspetti ctonii e arcaici. Il dio si identifica, inoltre con Zagreo, il cacciatore per eccellenza, e talvolta si sovrappone ad esso: Eur., *TrGF*, 472, 11-15; Hesych.; Phot., s.v. Ζαγρεύς. Il mito che associa le due figure di Dioniso e Zagreo è orfico, benché sia già conosciuto da Euripide, che lo inserisce in un corale dei cretesi: Eur., fr. 472 Nauck.

²²⁸ Ferreira 2017, pp. 16 ss. Secondo Devereux 2006, p. 410, i personaggi di Polimestore e Odisseo si condensano in un'unica figura onirica rappresentata dal lupo. Nel sogno narrato dall'auriga tracio del *Reso*, tragedia erroneamente attribuita ad Euripide per la stretta imitazione, il lupo costituisce in effetti una rappresentazione della figura di Odisseo: Ritchie 1964, p. 76.

σταλαγμοὶ σὴν κατέσταζον γένυν²²⁹, vv. 240-241. Egli è inoltre il personaggio che “strappa²³⁰” la Polissena a sua madre (ἀπ’έμῶν γονάτων σπασθεῖσαν ἀνοίκτως: *strappata senza pietà dalle mie ginocchia*) e con la sua capacità dialettica è in grado di persuadere la massa dei soldati ad immolare la giovane. L'eroe greco riesce così a prevalere nel discorso contro Ecuba e ripudia, infine, qualsiasi legame di φιλία con lei: πρὶν ὃ ποικιλόφρων| κόπις ἡδυλόγος δημοχαριστῆς| Λαερτιάδης πείθει στρατιὰν| μὴ τὸν ἄριστον Δαναῶν πάντων| δούλων σφαγίων οὔνεκ’άπωθεῖν (*prima che il furbo, il furfante, dolce a parlare, il demagogo (Odisseo) non convinse l'esercito che non bisognava dare torto al migliore di tutti i Danai e solo per non uccidere una schiava*, vv. 131-135). Il ruolo cruciale che ricopre nel sacrificio della principessa troiana è rimarcato dal coro (vv. 131-133), che lo definisce con una successione di aggettivi “coordinati” mediante asindeto, con termini tratti dal linguaggio politico e oratorio: ποικιλόφρων (il termine fa pensare, però, più alle caratteristiche di una volpe²³¹: Alc., fr. 69), κόπις, ἡδυλόγος, δημοχαριστῆς.

L'allegoria animale non definisce solo una tipologia caratteriale, ma si applica anche al linguaggio proprio dell'oratoria, di cui i due antagonisti, esponenti di due punti di vista discrepanti sul tema del sacrificio, offrono un esempio nel dramma: se Odisseo, uomo senza scrupoli, simboleggia il lupo, Ecuba, in quanto figura protettiva verso i suoi cuccioli²³², rappresenta invece un cane latente, animale nel quale si trasformerà alla fine del dramma.

²²⁹ Secondo Zeitlin 1991, p. 71, questa descrizione richiama un collegamento con Polimestore; Mossman 1995, p. 39, n. 45, connette l'episodio alla scena del *Reso* (*Rh.*, 710), nella quale Odisseo giunse a Troia ὑπαφρον ὄμμ’έχων, *avendo gli occhi offuscati*.

²³⁰ Si noti che nella realtà è Polissena a decidere volontariamente di sottoporsi al sacrificio, ma solo poiché ne è già stata stabilita la sorte.

²³¹ In Omero l'animale è comunque connesso alla sfera dell'inganno insieme al cane, al polpo e al lupo: Franco 2003, p. 264; Detienne-Vernant 1991, pp. 34 ss. In Ar., *Eq.*, 1067, il salsicciaio definisce Paflagone (che nella commedia rappresenta Cleone) con il termine di “volpe canina” κυναλώπεκα. Gli stessi aggettivi che qui qualificano Odisseo sembrano richiamare il personaggio di Cleone, che in Thuc., IV, 21, 3 è definito δημαγωγός.

²³² In *Od.*, XX., 14, questa associazione animale è riferita ad Odisseo, presentato come una cagna che protegge i cuccioli e tiene lontano persino il proprio padrone. Nel passo dell'*Ecuba* si coglie un'inversione, dato che l'eroe greco si antepone alla figura canina, che nel dramma è incarnata da Ecuba. Per il carattere protettivo del cane verso i piccoli cfr. Gregory 1999, xxxiv; Burnett 1994, p. 151; per la trasformazione in cane della regina, cfr. Erbse 1984, p. 59: l'autore suggerisce un legame tra l'animale e le Erinni, spesso rappresentate in questa maniera per la loro furia vendicativa. Cfr. anche il fr. adespota 965 Page; fr., 968 Nauck. Franco 2003, pp. 209 ss., ritiene che la trasformazione in cagna non sia tanto il simbolo della protezione materna quanto una rappresentazione di una rabbia incontrollabile.

In particolare, l'eroe sembra riprodurre, secondo Ferreira, il personaggio della favola esopica che cerca di convincere l'agnello a cedere alle sue parole, facendolo cadere nella trappola da lui tesa²³³. All'animale si associa il motivo dell'inganno per la sua somiglianza fisica con il cane, che è il fedele compagno dell'uomo²³⁴, secondo una visione tradizionale, la cui prerogativa fraudolenta, spesso in connessione con i soldati, compare già nell'*Iliade* (*Il.*, IV, 471; XI, 72; XVI, 351-352), con il discorso tra Achille ed Ettore, che offre uno dei primi esempi di oratoria. L'impossibilità tra rivali di mantenere la fedeltà nei patti è espressa dal Pelide mediante il ricorso alla metafora del lupo e dell'agnello, che a seguito della diffidenza reciproca non si atterranno mai a un vincolo di lealtà (*Il.*, XXII, 261-263).

Nel ruolo di manipolatore di discorsi Odisseo incarna dunque la figura dell'uomo politico ateniese che agisce collettivamente²³⁵, perciò associato ad un animale del branco²³⁶, e senza scrupoli, perché ignora volutamente il debito nei confronti di Ecuba, nonostante la relazione di amicizia stabilita con lei²³⁷. Per un rappresentante del popolo ateniese, tuttavia, questo rifiuto costituisce una volontà di apparire imparziale e di voler dimostrare che solo gli interessi della *polis* sono preminenti²³⁸.

L'antitesi tra le figure animali del lupo e del cane appare inoltre nel quadro di una tradizionale opposizione tra selvaggio e domestico, che rappresenta, secondo Franco,

²³³ Ferreira 2017, p. 12. Gli esempi esopici sono innumerevoli, ma tra questi si ricordi la favola del lupo che riesce a persuadere il cane pastore perché ceda il gregge in cambio di una parte del bottino (Aes., 342 Perry), facendo risaltare il lato ingannevole dell'animale: il patto di solidarietà proposto dai lupi è una trappola e l'amicizia interspecifica non può esistere perché il lupo non conosce la solidarietà di specie. Il racconto contiene una morale che è rivolta ai traditori della patria e a coloro che violano il patto di solidarietà con l'uomo. In questa direzione ci conducono anche i vv. 239-248 e in particolare 249-250: *Εκ. τὶ δῆτ' ἔλεξας δοῦλος ὦν ἐμὸς τότε; | Οδ. πολλῶν λόγων εὐρήμαθ' ὥστε μὴ θανεῖν* = *Ec: eri allora mio schiavo; ti ricordi che dicesti? Od: discorsi, invenzioni, parole, non volevo morire*.

²³⁴ Ferreira 2017, pp. 16 ss.

²³⁵ Bodson 1992, pp. 56 ss., fa una distinzione tra animali considerati collettivamente e individualizzati, nelle cui categorie inserisce rispettivamente il lupo e il cane, che è invece un collaboratore dell'individuo. Gli interessi di Odisseo sono rivolti al suo gruppo, quelli di Ecuba alla propria sfera personale.

²³⁶ Ferreira 2017, pp. 16 ss.; cfr. anche Synodinou 1994, pp. 193 ss.

²³⁷ Ecuba include Odisseo nella ingrata razza dei demagoghi, poiché l'eroe non si preoccupa di arrecare un danno agli amici (τοὺς φίλους βλάπτοντες: v. 256), nonostante l'esistenza di un patto di reciprocità. In effetti, l'affermazione esposta al v. 276: *χάριν τ' ἀπαιτῶ τὴν τόθ' ἵκετεύω τέ σε* (*ti richiedo indietro il favore di allora e ti supplico*) in cui il verbo ἀπαιτῶ indica la richiesta di restituire un favore, ribadisce un vincolo di amicizia e reciprocità.

²³⁸ Battezzato 2010, p. 65. Mossman 1995, p. 114.

il dualismo maschile/femminile²³⁹: il primo si allinea sul selvatico, mentre il secondo, associato al femminile, sul domestico. Il lupo costituisce il canide indipendente, fiero e non disposto a patti diversi da quelli che lo legano alla sua specie²⁴⁰, mentre il cane è il suo corrispettivo inurbato, più debole e potenzialmente inaffidabile, motivo per cui la sua figura è tradizionalmente ricorrente in riferimento alle donne²⁴¹.

Tale immaginario animale si riscontra, come detto sopra, anche nell'ambito della politica e dell'oratoria: in un frammento di Solone (VII-VI a.C.), lo statista si paragona ad un lupo che si difende dai κύνες che lo accerchiano e che simboleggiano gli infidi concittadini²⁴². Il famoso legislatore, responsabile di un provvedimento che liberava i cittadini ateniesi dalla *seisachteia*, con il paragone del lupo intendeva mostrare la sua imparzialità e il suo disinteresse personale di fronte all'ostilità generale e faziosa dei concittadini. Il lupo assume dunque una valenza positiva in questo contesto come figura valente e capace di opporsi alla forza "del branco" degli aristocratici.

Più tardi anche Demostene (IV sec. a.C.) in un suo discorso (*In Aris.*, I, 40) utilizza le stesse rappresentazioni animali, ma in maniera inversa. Nell'accusare l'oratore e politico Aristogitone (colpevole di non aver estinto i debiti verso lo stato e, nonostante ciò, di aver osato parlare durante l'assemblea), lo definisce un lupo travestito da cane (secondo la definizione di "cane guardiano della democrazia" usata dai sostenitori dell'accusato) con una metafora che gioca su un'inversione di valori semantici²⁴³. Il fedele amico dell'uomo (l'essere umano è una metafora per la *polis*), infatti, è ritratto da Demostene nell'atto di attaccare il gregge che pretende e ha teoricamente il dovere di difendere, noncurante dei lupi e, anzi, comportandosi come loro²⁴⁴. Si presenta dunque in questo caso un'immagine negativa del lupo come

²³⁹ Franco 2003, p. 323; Franco 2008, pp. 81 ss.

²⁴⁰ Anche Odisseo, respingendo la richiesta di Ecuba di risparmiare Polissena, afferma la legge della razza più forte e della differenza di "specie" tra Greci e Barbari: τόλμα τάδ' ἡμεῖς δ', εἰ κακῶς νομίζομεν | τιμᾶν τὸν ἐσθλόν, ἀμαθίαν ὀφλήσομεν | οἱ βάρβαροι δὲ μήτε τοὺς φίλους φίλους | ἡγεῖσθε (*Sopporta questa pena. Noi, se siamo ritenuti agire male nel nostro costume di onorare i valorosi, saremo considerati degli idioti, ma voi barbari non considerate amici gli amici*: vv. 326-330)

²⁴¹ Franco 2003, pp. 80 ss.

²⁴² Sol., fr. 36 West²: τῶν οὐνεκ' ἄλκην πάντοθεν ποιέμενος | ὥς ἐν κυσὶν πολλῇσιν ἐστράφην λύκος (*Perciò mi eressi una protezione da ogni lato e mi volsi come un lupo in mezzo ai molti cani*).

²⁴³ Ferreira 2017, p. 19.

²⁴⁴ Demosth., *In Aris.*, I, 40: κύων νή Δία, φασί τινες, τοῦ δήμου. ποδαπός; οἷος οὖς μὲν αἰτιάται λύκους εἶναι μὴ δάκνειν, ἃ δὲ φησι φυλάττειν πρόβατ' αὐτὸς κατεσθίειν (*sì, per Zeus,*

animale pericoloso e dannoso per la società, rispetto al cane che, vivendo vicino all'uomo, dal quale dipende, viene visto come soggetto attivo di un patto sociale e assume il ruolo di suo custode. Anche nella *Repubblica* di Platone, nel trattare la figura ideale dei guardiani dello stato, il filosofo cita come modello di comparazione proprio questo animale domestico, il quale possiede mitezza e aggressività al contempo e, secondo Socrate, è dotato addirittura di conoscenza, intesa come la capacità di saper rivolgere l'istinto aggressivo soltanto verso i nemici²⁴⁵. Nel trattato politico platonico si riscontra così, il tradizionale antagonismo con il lupo, associato invece a comportamenti negativi e ad una condotta immorale ed utilitaristica²⁴⁶.

Se nella concezione del IV sec. a.C., nella coppia polare lupo-cane si attribuisce un carattere negativo al primo e uno positivo al secondo, nel periodo a cui è ascrivibile la tragedia, intorno alla fine del V sec. a.C., a definirsi δῆμου κύνες sono i demagoghi, ossia gli uomini politici di parte democratica, che intendono così affermare il loro ruolo di servitori e guardiani del popolo, contro i soprusi attuati dai capi di estrazione nobiliare²⁴⁷. A tale rappresentazione concorre probabilmente anche la capacità di persuadere le masse, abilità di cui dovevano essere dotati e che è in relazione con la loquacità, una prerogativa attribuita al cane ma anche alla donna²⁴⁸. La definizione di "cane", tuttavia, è soggetta ad una strumentalizzazione da parte degli oppositori, i quali ritorcono l'appellativo per impiegarlo contro la parte avversa. In Aristofane, in effetti, l'epiteto ὁ κύων ricorre in varie commedie²⁴⁹ (*Ar.*, *Eq.*, 415-416, 1017-1019, 1023-1024, 1034, 1073; *Ves.*, 894, 1029) per qualificare negativamente il demagogo Cleone, che in *Eq.*, 1030 viene associato al cane e in *Pax*, 313, persino al mostro mitologico Cerbero.

Se il profilo di Odisseo può assimilarsi alla figura del lupo onirico, a causa della sua condotta spregiudicata e per il dettaglio dello sguardo selvaggio iniettato di sangue (vv. 240-241) delineato dalla regina, l'uomo rivela delle affinità anche con il suo corrispondente domestico. Nella rievocazione del vincolo di amicizia che lo lega ad

il cane del popolo, dicono alcuni. Di quale sorta? Colui che non attacca quelli che considera essere lupi, mentre questo divora il bestiame che dice di custodire).

²⁴⁵ Plat., *Rep.*, 375e-376b.

²⁴⁶ Plat., *Rep.*, 416 a.

²⁴⁷ Franco 2003, p. 183; Mastromarco 1983, p. 220, n. 10.

²⁴⁸ L'attributo accomuna le due figure: cfr. Semon., fr. 7 Pellizer-Tedeschi; Aesch., *Ag.*, 1672; 1631.

²⁴⁹ Cfr. Anche Plat. *Com.*, fr. 216 K.

Ecuba, una cagna in forma ancora latente²⁵⁰, l'eroe greco viene descritto, infatti, δυσχλαινίαι τ' ἄμορφος²⁵¹ (*senza forma per gli stracci*, v. 240), ossia sotto false spoglie e in un aspetto dunque diverso e metamorfico²⁵². Egli sembra pertanto “mascherarsi da cane” per il suo comportamento doloso²⁵³ e poiché, similmente agli oratori del popolo, si presenta come inventore di molti discorsi (ἐυρήμαθε πολλῶν λόγων, v. 250), allo scopo di ricevere favori dalla donna, che lo considera un suo “pari” e un membro con il quale instaurare un patto di cooperazione e un legame di reciprocità²⁵⁴. Alla luce della sua reale attitudine, però, ella lo accusa di essere un demagogo di razza ingrata (δημηγόρος ἀχάριστον σπέρμα, v. 254), quindi un lupo trasformatosi in cane, un uomo menzognero che guarda soltanto alle masse (ὅσοι δημεγόρους ζηλοῦτε τιμάς, v. 255). Una simile raffigurazione sembra fornire un'allusione alla realtà ateniese contemporanea, in cui la folla immorale, secondo la visione dei gruppi conservatori, risulta capace solo di decisioni ingiuste ed utilitariste²⁵⁵: la proposta di Odisseo di sacrificare Polissena, si può accostare a quella dei capi del popolo più estremisti come Cleone, perché l'itacense viene ritratto in maniera simile ad un κύων; tuttavia, a tale immagine concorre anche la terminologia con cui è definito. Il ricorso all'*hapax* δημοχαριστής e al qualificativo δημηγόρος permette in effetti di stabilire una corrispondenza con il termine δημαγωγός, impiegato in Tucidide un'unica volta in riferimento proprio a questo personaggio politico²⁵⁶, che incarna l'uomo cinico e disposto ad ogni atrocità: intorno al 427 a.C. lo

²⁵⁰ Che si mostra infida nell'atto di vendetta contro Polimestore.

²⁵¹ Il termine suggerisce la mancanza di una forma, rappresentando una costante metamorfosi.

²⁵² Similmente agli altri personaggi del dramma, allora, la figura di Odisseo arriva a contraddistinguersi per la sua metamorfosi.

²⁵³ In *Od.*, X, 248, Melanzio apostrofa il porcaro Eumeo con l'espressione ingiuriosa κύων ὀλοφώϊα εἰδώς (*cane di aspetto menzognero*) per la natura fraudolenta associata all'animale; Franco 2003, p. 264.

²⁵⁴ Si tratta di una disposizione tipica del fedele amico dell'uomo; sul sentimento di φιλία a cui è indotto il cane anche in assenza di parità di *status*, si veda Ael., *N.A.*, VI, 25; VII, 10; VII, 29; Plut., *Intell. anim.*, XIII, 969c-970b; sul cane come φίλος del padrone anche Bion., *Adonid. Epitaph.*, 18.

²⁵⁵ Battezzato 2010, p. 68.

²⁵⁶ Thuc., IV, 21, 3. Hartung 1843, p. 505, sosteneva la tesi che Odisseo rappresentasse qui la figura di Cleone sulla base dei vv. 132 e 253. Naturalmente non è possibile un'identificazione diretta, ma certamente si possono cogliere dei riferimenti a quest'epoca.

stratega aveva cercato di convincere l'assemblea di Atene a condannare a morte tutti i maschi adulti di Mitilene e ridurre in schiavitù donne e bambini²⁵⁷.

Si è osservato inoltre che la tragedia non è aliena da un linguaggio oratorio²⁵⁸, come illustrano l'articolazione dei discorsi²⁵⁹ con cui i personaggi riassumono i loro punti di vista e la presenza di molteplici riferimenti al vocabolario politico, che costituiscono un anacronismo rispetto all'ambientazione della storia: ai vv. 107-108, infatti, si parla dell'assemblea (πλήρει ξυνόδωι, δόξα; δοκοῦν, v. 119), dei ῥήτορες (v. 124) e delle caratteristiche politiche dell'eroe greco (vv. 131 ss.).

La successiva trasformazione di Ecuba in cagna, rappresenta allora una fedele corrispondenza con l'atteggiamento di Odisseo, giacché la regina si servirà di frasi efficaci per coinvolgere Agamennone nella sua vendetta. Anche se la donna non padroneggia l'arte della persuasione, ricorre per il proprio utile agli strumenti offerti dalla retorica e invoca perfino l'aiuto della massa, giungendo a concludere che la moltitudine è formidabile (v. 884), in antitesi con le affermazioni e le accuse rivolte in precedenza al *leader* greco.

Per il suo valore polisemico la narrazione onirica assolve la funzione di convogliare insieme in un'unica immagine tutti i vari aspetti trattati nel dramma, che gradualmente arrivano ad essere identificati dal pubblico. Se quest'ultimo può riconoscere nella rappresentazione della cerva un'allusione chiarissima ai due fratelli, Ecuba, invece, non ravvisa la pluralità del sogno, al quale attribuisce un'interpretazione parziale che associa solo alla figura di Polidoro (il v. 75 in cui la regina menziona la figlia è tradizionalmente considerato un'aggiunta posteriore). Presagendo un pericolo nei suoi confronti, la donna pronuncia un'invocazione agli dei ctoni²⁶⁰ (ὦ χθόνιοι θεοί, σώσατε παῖδ'έμόν, ὃς μόνος οἴκων ἄγκυρ'έτ'έμῶν τὰν χιονώδη Θρήικην κατέχει ξείνου πατρίου φυλακαῖσιν: *oh dei ctoni, salvate mio figlio, che unica áncora della casa, vive nella nevosa Tracia, sotto la custodia dell'ospite del padre*: vv. 79-82), nella quale il ricorso al sostantivo παῖς, che si riferisce alla prole, specifica pure l'età non ancora matura del giovane al momento del suo trasferimento

²⁵⁷ L'evento, che tuttavia resta solo una proposta, viene ricordato da Thuc., III, 36, 4; III, 49. Cfr. Musti 1987, p. 280; Battezzato 2010, p. 68.

²⁵⁸ Anche la tecnica dell'*hysteron proteron* impiegata da Polidoro rientra all'interno dello stile oratorio. La figura retorica è stata oggetto di studio in Battezzato 2012, pp. 20 ss.

²⁵⁹ Si veda il capitolo IV di Mossman 1995, pp. 94-139.

²⁶⁰ Si tratta della terza supplica a queste divinità: Perdicoyanni 1991, p. 32.

nella nevosa Tracia²⁶¹. La menzione paesaggistica aggiunge allora una nota ironica a questi versi, dato che la posizione distante risulta per Ecuba una garanzia per la sicurezza “dell'unica àncora” della famiglia²⁶² (μόνος οἴκων ἄγκυρ'(α), v. 80) affidata alla protezione del ξείνου πατρίου. Polidoro viene definito con una metafora marina che richiama in ossimoro il suo vagare tra le onde: se l'oggetto è assimilabile all'idea della salvezza²⁶³, della stabilità e della fissità, esprime anche qualcosa che giace tra i fondali del mare e di sepolto, in contrasto con lo stato del ragazzo, anima vagante ancora tra i vivi. Polimestore, invece, durante lo svolgimento del dramma sarà sempre definito da Ecuba, con sarcasmo implicito, con l'epiteto di ξένος; l'unico momento in cui la regina pronuncia il suo nome sarà in occasione dell'inganno ai vv. 969 e 974, quando la donna non osa guardarlo in faccia “per il pudore” e falsamente si scusa con lui: αἰσχύνομαί σε προσβλέπειν ἐναντίον, | Πολυμήστορ, ἐν τοιοῖσδε κεϊμένη κακοῖς (*mi vergogno di guardarti negli occhi, Polimestore, per i mali in cui giaccio*, vv. 968-969). Si tratta di un costume che Ecuba finge di rispettare per non lasciar trasparire in realtà l'odio che potrebbe intravedersi dai suoi occhi²⁶⁴, ma che fa presagire il futuro atto di accecamento.

Conclusa l'invocazione agli dei ctoni²⁶⁵ Ecuba manifesta la sensazione che ἔσται τι νέον, accadrà un evento nuovo, inaspettato ma negativo²⁶⁶, una sensazione

²⁶¹ Si tratta di un *topos* letterario: in *Il.*, XIV, 22 si ricordano le vette nevose dei Traci allevatori di cavalli; cfr. Apoll. Rh., *Argon.*, I, 826. Le nevi richiamano proprio la figura di Polimestore, quando, dopo l'accecamento, il re trace si definirà una bestia di montagna: θερὸς ὄρεστέρου (v. 1057).

²⁶² La metafora è comune per indicare un pilastro solido e un punto di riferimento: Eur., fr. 866; Soph., fr. 685.

²⁶³ In Artemid., *Oneir.*, II, 23, 28, l'ancora è simbolo di sicurezza, ma esprime anche una permanenza in un luogo, perché viene gettata per trattenere le navi. L'oggetto richiama dunque proprio la mancata partenza della flotta greca, trattenuta dall'assenza di venti, che permetterà ad Ecuba di attuare la vendetta contro Polimestore: Αἴ. ἔσται τάδ'οὔτω' καὶ γὰρ εἰ μὲν ἦν στρατῶι πλοῦς, οὐκ ἂν εἶχον τήνδε σοι δοῦναι χάριν | νῦν δ', οὐ γὰρ ἦς'οὐρίους πνοὰς θεός | μένειν ἀνάγκη πλοῦν ὀρῶντας ἡσύχους (*sarà fatto così. Se l'esercito potesse partire per mare, non avrei potuto farti questo favore; ma ora, poiché il dio ci manda venti propizi, è necessario aspettare tranquilli, vedendo la possibilità di navigare*: vv. 898-901).

²⁶⁴ Segal 1993, p. 207. Abbassare lo sguardo era un segno di vergogna (Eur., *I.A.*, 851; *HF.*, 1198 ss.), ma dettato anche dal fatto che Polimestore si è macchiato dell'assassinio di Polidoro: Battezzato 2018, pp. 206-207. Il sovrano richiama inoltre l'idea del mostro ciclopico da cui si è indotti a distogliere la vista. Devereux 2006, p. 426, ricorda che i Greci temevano lo sguardo dei lupi, e rimarca perciò la rappresentazione onirica di Polimestore come un lupo.

²⁶⁵ Nel dramma sembrano essere assenti gli dei, ma compaiono talvolta degli accenni ad essi da parte di Polidoro, di Ecuba e Polissena: i barbari, contrariamente ai greci, che sembrano trascurare le divinità, si stringono intorno alla nozione degli dei che interagiscono

accentuata dal riferimento alla φρήν (ἐμὰ φρήν φρίσσει: *il mio cuore fremere*, v. 85), sede delle sensazioni profetiche e che rievoca quella di Giocasta, all'inizio del Terzo Episodio²⁶⁷ dell'*Edipo Re*, la quale presagisce l'arrivo di eventi minacciosi e si precipita a fare offerte al tempio degli dei, poiché il protagonista *si lascia trasportare oltre misura da ansie di ogni genere e non sembra in grado di interpretare da uomo assennato* τὰ καινὰ τοῖς πάλαι (v. 916).

Nell'*Ecuba* la regina sembra dare particolare rilievo al verificarsi di questi sogni (δείμασι φάσμασιν, v. 70) che dovevano essersi prodotti nel corso di due notti consecutive, secondo l'informazione che Polidoro fornisce al pubblico. La ripetitività onirica, un tratto che appartiene ai sogni dei personaggi eschilei²⁶⁸, secondo Abbate²⁶⁹ sarebbe una caratteristica presente anche in questa scena tragica, nella quale uno stesso tema si camuffa dietro il susseguirsi di sogni apparentemente eterogenei²⁷⁰, con il risultato di inquietare la regina. L'effetto della ripetizione è anche sottolineato, a livello stilistico, dal poliptoto contenuto nel verso ἤξει τι μέλος γοερὸν γοεραῖς (*arriverà un canto di pianto per chi già piange*, v. 84), che marca lo stato di angoscia della protagonista.

Come presentito, giungerà infatti un μέλος, un canto triste che prelude al sacrificio di Polissena, come illustra la ripetizione del termine al v. 154 (οἶ ἐγὼ μελέα), quando il coro, nella Parodo, entra in scena portando ad Ecuba la notizia: οὐδὲν παθέων ἀποκουφίζους' | ἀλλ' ἀγγελίας βάρος ἀραμένη | μέγα σοί τε, γύναι, κῆρυξ ἀχέων (*non posso alleviare in niente il tuo soffrire; porto invece il peso di un grave annuncio e arrivo per te, o donna, messaggera di dolori*, vv. 104-106). Le donne rivelano, infatti, che

con gli uomini e hanno rispetto per gli ammonimenti divini e dei sogni: Kovaks 1987, pp. 78-114.

²⁶⁶ LSJ, s.v. II. 2: l'aggettivo accompagnato da τι ο τί assume una connotazione negativa.

²⁶⁷ Si tratta dell'episodio nel quale si introduce la referenza onirica citata da Giocasta e che si apre con uno stato di agitazione e timore da parte del protagonista. Lo stesso stato d'animo caratterizza in questi versi anche la figura di Ecuba, causata dall'esperienza onirica.

²⁶⁸ Ripetizioni di sogni si hanno inoltre in Aesch., *Pers.*, 176-178; *Ag.*, 889-894; *PV.*, 645-647; *Sept.*, 709-711.

²⁶⁹ Abbate 2017, p. 27.

²⁷⁰ Nella narrazione onirica si parla di apparizioni, del sogno simbolico e, secondo Cederstrom, di un altro sogno che doveva riguardare Polissena, espresso nel verso καὶ τόδε δέϊμα μοι (*e anche questo mi fa paura*: v. 92), in cui il sostantivo δέϊμα è interpretato dalla studiosa con il significato di evento onirico, giacché sarebbe strano che una preghiera causata da un sogno possa fare riferimento ad un evento reale privo di una connessione logica; Cederstrom allora ritiene che il verso sia in relazione con l'apparizione del fantasma di Achille citata subito dopo e con la notizia della richiesta di una troiana in sacrificio. Cfr. Cederstrom 1972, pp. 167 ss.

Odisseo ἤξει [...] ὅσον οὐκ ἤδη| πῶλον ἀφέλξον σῶν ἀπὸ μαστῶν| ἐκ τε γεραῖας
 χερὸς ὀρμήσων (*ben presto arriverà per strappare dal tuo seno la puledra, per portarla
 lontana dalle tue braccia di vecchia*, vv. 141-143). La ripresa del verbo ἤξει, con cui le
 coreute introducono l'arrivo di Odisseo, stabilisce difatti un nesso con l'esclamazione
 ominosa di Ecuba pronunciata dopo la visione. La connessione con questo passo è
 inoltre rafforzata dalla rappresentazione di Polissena come puledra (πῶλον)
 allontanata con violenza e portata via dal seno²⁷¹ e dalle braccia della madre, in una
 scena che rievoca, per la sua teriomorfizzazione, la descrizione simbolica del sogno.
 Nel dramma la ragazza è sempre descritta in termini zoomorfi, questa volta con la
 metafora di una giovane cavalla, espressione della tenera età e di uno *status*
 prematrimoniale che si collega all'immagine del giogo²⁷² e al nesso tra nozze e
 sacrificio²⁷³. Si noti che in *Il.*, XXIII, 170-175, il cavallo compare proprio tra le offerte
 sacrificate da Achille in onore di Patroclo²⁷⁴ insieme a nove cani e dodici vittime
 nemiche e ben si presta dunque, per associazione di idee, a rappresentare pure la
 vicenda sacrificale della giovane figlia di Ecuba, principessa troiana, in relazione con
 la figura del cane.

Tuttavia, l'ambivalenza del sostantivo πῶλος, che designa non solo il genere
 femminile, ma occorre nelle *Fenicie* come metafora per il giovane Meneceo (figlio
 celibe di Creonte che sarà scelto per salvare la città di Tebe: Eur., *Pho.*, 947), lascia
 emergere velatamente in questi versi anche un nesso con il principe troiano. Se le
 parole del coro per indicare la consacrazione di Polissena risultano sempre chiare ed

²⁷¹ Prima di abbandonare la madre sarà la stessa Polissena a riferirsi al petto della madre:
 ὦ στέρνα μαστοὶ θ', οἳ μ' ἐθρέψαθ' ἡδέως (*oh petto, seno che mi ha dato dolce nutrimento*: v.
 424).

²⁷² In *Andromaca* Peleo utilizza lo stesso sostantivo per indicare Ermione, figlia di Menelao,
 che andrà in sposa a Neottolemo (Eur., *Andr.*, 621); anche in *Hipp.*, 546, il termine designa
 Iole, figlia del re di Ecalia, andata in sposa ad Eracle. Come nobile animale, inoltre, la figura del
 puledro allude ad una discendenza regale.

²⁷³ Loraux 1987, pp. 35-37. Rodríguez-Cidre 2004, pp. 102 ss. La metafora della puledra in
 connessione con l'amore e il matrimonio ricorre già nella poesia lirica e in Anacreonte, fr. 417
 Page. Essa appare in contesti prevalentemente erotici, ma, Mossman 1995, pp. 148 ss., fa
 notare che l'allegoria viene impiegata anche nella descrizione della follia di Oreste (Eur., *Or.*,
 45), che risulta però collegabile ancora con l'idea del matrimonio. Considerando infatti che la
 patologia di cui soffre l'eroe è legata al matricidio e che, come ha dimostrato Perczyk 2017,
 pp. 119 ss., la malattia mentale di Oreste è paragonabile a quella delle vergini descritta nei
 trattati ippocratici, l'unica soluzione possibile alla sua guarigione, che viene contemplata
 anche dall'oracolo apollineo, è rappresentata dal matrimonio.

²⁷⁴ Anche in questo caso si tratta di un sacrificio in onore di un *eidolon*, come avviene
 nell'*Ecuba*.

esplicite, ben diversa appare la descrizione, silente e celata, della morte sacrificale del fratello²⁷⁵. Come giovane figlio della famiglia dei Priamidi e non sposato²⁷⁶, Polidoro può effettivamente essere definito con il sostantivo πῶλος, a cui rimanda anche il suo legame con la Tracia, la terra dei cavalli. In associazione con l'atto sacrificale, questo animale non è una vittima votiva ordinaria, ma si colloca in contesti militari²⁷⁷, assumendo dunque un preciso significato se riferito a Polidoro, al quale viene negata la partecipazione alla guerra.

Il termine riassume allora il destino che accomuna i due fratelli: non solo Polissena, prima di morire, si congeda da lui e da Cassandra (vv. 426-428), ma il corpo stesso del giovane principe viene rinvenuto proprio quando la serva si reca al mare²⁷⁸ per attingere l'acqua che sarà impiegata nel rituale funerario della sorella. Infine, Ecuba cerca di posticipare l'inumazione della ragazza fino a che questa non sarà sepolta insieme al corpo del fratello in un'unica pira²⁷⁹ (ὥς τῶδ' ἄδελφῶ πλησίον μιᾷ φλογί [...] χρυφθῆτον χθονί: *in modo che questi due fratelli vengano bruciati e sepoli in un'unica pira*, vv. 896-897; ma anche δυοῖν δὲ παῖδوين δύο νεκρῶ κατόψεται| μήτηρ: *la madre vedrà i due fratelli morti*, v. 45).

Il μέλος²⁸⁰ rievocato da Ecuba a seguito del sogno ominoso, inoltre, suggerisce ancora un'altra rappresentazione animale, che la stessa Polissena adotta in riferimento alla propria persona: nel Primo Episodio, richiamata dalle grida²⁸¹ della

²⁷⁵ Si è già detto che il verbo διαμοιράω (vv. 716-717) riferito a Polidoro rappresenta la divisione dovuta ad un sacrificio. Mossman 1995, p. 72: *the death of Polyxena is a public act as opposed to the secret, furtive death of Polydorus*.

²⁷⁶ In Eur. *Pho.*, 947, Tiresia definisce Meneceo con il termine di puledro in antitesi ad Emone che era sposato.

²⁷⁷ Loraux 1985, p. 67. Il sacrificio arriva così a simbolizzare la mancata presenza ai combattimenti.

²⁷⁸ Il legame tra i due personaggi è sottolineato anche dalla figura di Ecuba che si allontana dalla scena dopo la morte di Polissena e riappare quando viene rinvenuto il corpo di Polidoro. Già il Prologo sottolineava l'unione dei due fratelli nel momento in cui il giovane troiano morto racconta la morte di sua sorella: cfr. Mossman 1995, p. 61.

²⁷⁹ Segal 1993, pp. 164-165.

²⁸⁰ LSJ, s.v. μέλος: *B. lyric poetry, song of the nightingale*.

²⁸¹ Polissena entra in scena emettendo un lamento ἰὼ che sembra riprodurre il verso emesso da un uccello (in seguito, infatti, sarà definita un usignolo dalla madre) e che rievoca il lamento di Cassandra in Aesch., *Ag.*, 1214 e 1305-1313/1314 (ἰὼ πάτερ, σοῦ σῶν τε γενναίων τέκνων. | ἀλλ' εἴμι κὰν δόμοισι κωκύσους' ἐμήν| Ἀγαμέμνωνός τε μοῖραν' ἄρκειτω βίος: *ah, padre, tu e i tuoi nobili figli! Ma ora andrò via dalla reggia a fare il compianto funebre per la morte mia e di Agamennone, basta così con la mia vita!*). Nell'*Agamennone* la profetessa troiana esprime il suo lamento a seguito di una visione, nella quale presagisce la sua morte e quella del condottiero greco. Anche il canto di Cassandra viene definito dal coro come quello di un usignolo (*Ag.*, 1146) nel momento in cui la ragazza prevede la sua morte imminente.

madre – della cui forma canina è già fornita un'anticipazione nell'atto di "ruggire o latrare²⁸²" – la ragazza si definisce un uccello, simbolo non solo della natura profetica del sogno, ma anche rappresentazione della condizione emozionale e dello stato di dolore²⁸³ suscitate dalla notizia (μᾶτερ μᾶτερ, τί βοᾷς; τί νέον| καρύξας'οἴκων μ'ᾧστ'ὄρνιν| θάμβει τῶιδ'έξέπταξας; *madre, madre, perché gridi? Quale annuncio mi porti? Mi fai fuggire tremante dalla casa così come un uccello in preda a sbigottimento*, vv. 177-178). L'immaginario ornitologico continua anche nei versi successivi, nei quali la giovane sarà paragonata da Ecuba ad un usignolo (σὺ δέ, [...] σπούδαζε πάσας ᾧστ'ἀηδόνης στόμα| φθογγάς ἰεῖσα, μὴ στερηθῆναι βίου, *ma tu, adopera tutte le voci come un usignolo che canta, non farti privare della vita*, vv. 336-337). Nel dramma si nota quindi un complesso dialogo di riferimenti che rinviano alla situazione onirica, come è indicato anche dall'interrogazione τί νέον pronunciata da Polissena nell'entrata in scena, che rievoca proprio la predizione della madre sul carattere infausto dei suoi sogni.

In proposito, la regina confessa di non aver mai sentito un terrore così grande e continuo al punto da ricadere sulla φρήν, la sede razionale²⁸⁴ della percezione delle immagini di sogno: οὔποτ'έμὰ φρήν ᾧδ'άλιαστον| φρίσσει ταρβεῖ (*il mio animo non ha mai sentito una paura, un orrore così incessante*, vv. 85-86). Anche nelle *Eumenidi* il fantasma di Clitemnestra rivolto alle Erinni dormienti mostra le sue ferite cercando di far giungere il messaggio onirico attraverso la mente²⁸⁵ (εὐδουσα γὰρ φρήν ὄμμασιν λαμπρύνεται: *quando la mente dorme, il suo occhio lampeggia dal profondo e vede più chiaro*, vv. 103-104). Se la regina argiva, però, si rende conto della veridicità del messaggio onirico solo nel momento in cui si trova nella condizione di fantasma²⁸⁶,

Pertinente sembra dunque essere l'osservazione di Rodríguez-Cidre che suggerisce un collegamento con il mondo della profezia, di natura infausta. Cfr. Rodríguez-Cidre 2004, p. 103. Ecuba invece si abbandona a un ἦχώ (suono) e un ὀδυρμόν (lamento) per la notizia.

²⁸² LSJ, s.v. βοᾶω: *roar, howl, as the wind or waves*. Il latrato presagisce la vendetta: in Eur. *IT*, 293-294 rappresenta un urlo di ritorsione. Cfr. Gregory 1991, p. 111.

²⁸³ Le emozioni umane sono spesso soggette ad animalizzazione e ricorrono attraverso immagini ornitologiche, che rappresentano stati di affezione emotiva o esperienze critiche: Padel 1992, pp. 114-161; Thumiger 2001, pp. 283 ss.

²⁸⁴ Il sostantivo si trova frequentemente in Euripide per esprimere una vasta gamma di sentimenti e può essere considerato la sede del pensiero e delle emozioni: Sullivan 2000, pp. 12 ss.

²⁸⁵ Clitemnestra cerca di garantire la veridicità della sua apparizione proprio attraverso la φρήν, designata come la parte umana che sente il timore: *Il.*, I, 555; Aesch., *Pers.*, 115.

²⁸⁶ Il personaggio di Clitemnestra attraversa nell'*Orestea* un graduale processo di avvicinamento alla realtà realtà onirica: se nell'*Agamennone* si mostra fortemente scettica

Ecuba non trascura la sua visione, alla quale attribuisce una certa credibilità. Non risulta tuttavia in grado di comprenderla appieno, è agitata (come indica anche l'asindeto *φρίσσει ταρβεῖ* del v. 86) e si interroga sul suo significato chiedendo l'intervento dei suoi due figli Eleno e Cassandra (*ποῦ ποτε θεῖαν Ἑλένου ψυχὰν καὶ Κασσάνδραν ἐσίδω*, v. 87) ai quali vorrebbe affidare l'interpretazione del suo incubo (*ὥς μοι κρίνωσιν ὀνείρους*). Per quanto il predicato *κρίνω*²⁸⁷ secondo alcuni studiosi alluda alla capacità di discernere le visioni oniriche autentiche da quelle menzognere²⁸⁸, Ecuba non ritiene che si tratti di un sogno ingannevole, dal momento che questo tocca la sua *φρὴν*. Nella traduzione del verbo, pertanto, è preferibile scegliere il significato di “spiegare”, considerando che il suo impiego in connessione con il mondo dei sogni si trova già in *Il.*, V, 150, dove l'*oneiropolos* Euridamante, malgrado l'abilità nell'arte ermeneutica, non è in grado di predire la morte dei suoi figli, caduti a Troia nella lotta contro Diomede.

Benché menzionati in questi versi, i due profeti non compaiono mai nel dramma. Eleno²⁸⁹ viene citato solo in questa circostanza con la perifrasi *θεῖαν Ἑλένου ψυχὰν*²⁹⁰, ad indicare che la sua conoscenza mantica era un dono di divina ispirazione

verso le visioni notturne (Aesch., *Ag.*, 274 ss.), il finale delle *Coefore* presenta una donna che alla fine comprende, per la sua morte imminente, che i suoi incubi erano veramente profetici (Aesch., *Choe.*, 928-930). Infine nelle *Eumenidi* passa ad una fiducia totale verso il messaggio onirico ed i riti apotropaici ad esso connessi. Cfr. Abbate 2017, pp. 304 ss.

²⁸⁷ Il termine è utilizzato con lo stesso significato anche da Hdt., I, 120; VII, 19.

²⁸⁸ Cederstrom 1972, p. 169, n. 8; Kessels 1978, p. 32; Van Lieshout 1980, p. 166.

²⁸⁹ Considerato nell'*Iliade* il più abile degli auguri (*Il.*, VI, 76), a lui si devono la predizione del rovinoso viaggio di Paride verso Sparta e la caduta di Troia per mano di Filottete (Soph., *Phil.*, 604-613).

²⁹⁰ Secondo lo scoliasta la definizione di “anima di Eleno” indica il fatto che non sia più in vita, in opposizione a Cassandra ancora vivente, ma prossima a morire. La corrispondenza tra i due *manteis* crea un parallelo con i due fratelli Polidoro, ormai defunto, e Polissena ancora in vita e destinata alla morte. In effetti, il termine *ψυχή* compare nell'opera solo per designare l'anima di Ettore (v. 22) che, nel momento in cui viene menzionato da Polidoro nel Prologo, è già caduto in battaglia (Battezzato 2010, p. 206, n. 21, sostiene però si tratti di una perifrasi che riecheggia i modi dell'epica). A sostegno di questa ipotesi risulta anche l'espressione usata da Ecuba nel definire Polidoro *l'ancora della famiglia, l'unico rimasto* (v. 80), insieme al sintagma *φροῦδοι παῖδες* (v. 161), che lascia supporre che l'unico figlio vivo sia dunque solo il più giovane. In proposito Devereux 2006, p. 455, n. 26, osserva invece che Eleno non viene tenuto in considerazione, per aver fatto la pace con i Greci; in tal caso, però, sarebbe difficile pensare che la regina si appelli a lui. Se dunque si accetta lo stato di defunto dell'indovino, questo appello della regina potrebbe alludere ad una consultazione necromantica che lo associa alla figura di Polidoro, richiamando la tradizione del *nekyomanteion* associato al giovane troiano in tempi successivi. Nonostante il verbo *ἐσίδω*, impiegato da Ecuba, secondo Méridier, escluda questa possibilità (Méridier 1973, p. 184, n. 2), il verbo *εἰσοράω* possiede anche il significato di “vedere con gli occhi della mente, percepire” (LSJ e DGE s.v.) e si trova

che egli aveva ricevuto insieme alla gemella Cassandra²⁹¹, che, invece, viene nominata più volte (vv. 88, 127, 426, 677, 827, 855, 1275) spesso in associazione ad un contesto sinistro e di morte che la lega indissolubilmente alle figure di Polidoro e Polissena.

Quanto ai vv. 92-97, l'inclusione tra parentesi quadre segnala la dubbia autenticità²⁹², giacché una loro presenza verrebbe ad eliminare l'elemento sorpresa della parodo²⁹³ che annuncia la richiesta del sacrificio da parte del fantasma di Achille: [καὶ τόδε δεῖμά μοι· ἦλθ' ὑπὲρ ἄκρας τύμβου κορυφᾶς] φάντασμ' Ἀχιλλέως· ἦϊται δὲ γέρας] τῶν πολυμόχθων τινὰ Τρωϊάδων·| ἀπ' ἐμᾶς οὖν ἀπ' ἐμᾶς τόδε παιδὸς| πέμψατε, δαίμονες, ἱκετεύω: *anche questo mi fa paura: venne il fantasma di Achille sulla sommità della tomba; chiedeva in dono una delle molte troiane che hanno tanto sofferto. Da mia figlia, da mia figlia allontanate questa sorte, voi dèi, ve ne supplico*]. Questi versi indicherebbero secondo Cederstrom che l'evento, noto ad Ecuba, è per lei causa di preoccupazione ed ansietà e collegabile ad un sogno²⁹⁴: la riluttanza della regina a nominare direttamente Polissena, sostituendola con la parafrasi τῶν πολυμόχθων τινὰ Τρωϊάδων (*una delle troiane che hanno molto sofferto*) sarebbe imputabile ad un gesto scaramantico generato da un'altra visione notturna, oltre quella della cerva, nella quale la figlia apparirebbe in maniera generica, in associazione con la battuta καὶ τόδε δεῖμά μοι. Per la studiosa sarebbe incongruente

nelle espressioni legate alle visioni oniriche (Aesch., *Suppl.*, 568; Aesch., *Pers.*, 200, 207; Soph., *El.*, 417), in riferimento alla mantica (ἐς τὴν μαντικὴν) e all'osservazione del rituale divinatorio (in Hdt., IV, 68; VII, 219). Cfr. Powell 1843, s.v. Secondo Van Lieshout 1980, p. 173 e Dodds 2016, p. 187, l'aggettivo θεῖος, invece, può essere comparato alla qualificazione del θεόμαντις, per la quale la donna esprime ammirazione. Sullivan 2000, p. 97, ritiene invece che l'espressione sia legata alla capacità profetica del troiano che considera ancora vivente, ma in proposito cita *Od.*, XI, 150; *Od.*, XXIII, 251, in cui l'ombra di Tiresia emette profezie ed è appunto situata negli inferi.

²⁹¹ In Aesch., *Ag.*, 1440, la profetessa è definita τερασκόπος, un termine con cui non si indica propriamente l'interprete di sogni ma chi è in grado di tradurre i segni anche onirici. In effetti, nelle *Coefore* lo stesso termine si trova riferito ad Oreste (Aesch., *Cho.*, 551), come interprete del sogno materno. La figura di Cassandra si avvicina al mondo dei sogni, dal momento che le sue visioni sono descritte attraverso associazioni oniriche: in *Ag.*, 1217-1222 l'apparizione dei figli di Tieste ai cittadini di Argo è simile a figure di sogno.

²⁹² I versi sono espunti da Wilamowitz-Moellendorff 1909, pp. 446-451; Battezzato 2018, p. 86. L'edizione Belles Lettres di Méridier 1973, non considera spuri questi versi e anche Erbse 1984, pp. 50-54, Friedrich 1953, pp. 45 ss. e Cederstrom 1972, p. 168, ne difendono l'autenticità.

²⁹³ Battezzato 2018, p. 86.

²⁹⁴ A sostenere che si tratti di un sogno è anche Lefkowitz 2016, p. 171.

infatti che una preghiera iniziata per allontanare un funesto presagio onirico si concluda con il riferimento ad un evento reale²⁹⁵ sconnesso con il sogno.

Nell'invocazione²⁹⁶ ai δαίμονες la regina domanda l'allontanamento di una "sorte infausta" (ἀπ'έμᾱς οὖν ἀπ'έμᾱς τόδε παιδός, v. 96) dalla figlia, come specifica il ricorso al pronome deittico neutro che riprende il precedente v. 92 (καὶ τόδε δεῖμά μοι), il cui sostantivo δεῖμα potrebbe riferirsi davvero ad un ὄναρ (inteso come figura che si presenta al dormiente o suo contenuto²⁹⁷ inviato da un dio e malaugurante²⁹⁸). La concordanza del dimostrativo τόδε con il sostantivo δεῖμα starebbe ad indicare dunque una visione angosciosa²⁹⁹ che la regina collega all'apparizione di Achille. Lo stesso termine compare effettivamente all'inizio della preghiera che Ecuba rivolge alle divinità ctonie per indicare proprio il timore causato da fantasmi (δείμασι φάσμασιν, v. 70), contro i quali invoca la Terra perché allontani la minaccia di realizzazione: ἀποπέμπομαι ἔννυχον ὄψιν (v. 72). L'uso del verbo ἀποπέμπομαι, composto di πέμπω, richiama proprio i versi di chiusura di questa monodia (ἀπ'έμᾱς [...] πέμψατε, v. 97), che sembra articolarsi secondo una tipica struttura circolare. Nonostante alcuni critici considerino spurie queste linee, la loro presenza lascia tuttavia supporre la natura molteplice dei sogni³⁰⁰, come indica anche l'uso del plurale al precedente v. 89 (ὥς μοι κρίνωσιν ὀνείρους).

²⁹⁵ Cederstrom 1972, p. 168.

²⁹⁶ Il verbo ἱκετεύω implica una supplica che veniva eseguita in ginocchio (vedasi la supplica di Priamo ad Achille in *Il.*, XXIV, 477, e di Odisseo ad Arete in *Od.*, VII, 139) e richiama ancora una volta un aspetto della narrazione onirica, nella quale Ecuba si vede strappata dalle ginocchia la cerva. Sulle modalità della procedura si vedano Pedrick 1982, pp. 126 ss.; Gould 1973, pp. 74-103.

²⁹⁷ Fernández-Vinagre 2003, p. 81.

²⁹⁸ Casevitz 1982, p. 68.

²⁹⁹ Cederstrom 1972, p. 169. In Aesch., *Ag.*, 976 ss., il coro, che parla di un'angoscia dominante il suo cuore e gli svolazza intorno come un cattivo presagio, si domanda perché non riesca a mandarla via come un incubo vago e distinto: in questa occasione Eschilo usa il sintagma δείμα προστατήριον. In Aesch., *Pers.*, 210, il termine δείματα è utilizzato per indicare la visione del sogno di Atossa e il presagio ad esso collegato. In Aesch., *Cho.*, 524 ss., la corifea spiega che le libagioni portate dalle donne sulla tomba di Agamennone sono dettate da incubi e angosce notturni di Clitemnestra: ἐκ τ'όνειράτων| καὶ νυκτιπλάγτων δειμάτων πεπαλμένη.

³⁰⁰ Se Wilamowitz-Moellendorff 1959, p. 227, è contro questa teoria, a favore si mostra Erbse 1984, p. 52, mentre Lenning opina per un unico sogno costituito da due parti, di cui una diretta e l'altra allegorica: Lenning 1969, p. 441. Brillante 1988, pp. 443 ss., sostiene la molteplicità dei sogni ma afferma che solo uno sia quello descritto da Ecuba, riguardante Polissena e veicolato in forma di sogno attraverso Polidoro. In realtà il sogno riguarderebbe, come detto in precedenza, entrambi i figli: esso viene chiaramente presentato da Polidoro agli spettatori, ma arriva in forma simbolica ad Ecuba, permettendo di conteggiare almeno

Il sostantivo φάσμα di queste linee allude così alla manifestazione di un *eidolon* – solo più tardi identificato, ma che sappiamo essere quello di Polidoro – che induce Ecuba ad un collegamento logico con il φάντασμός Ἀχιλλέως da lei menzionato: è pertanto l'apparizione di un'immagine “dalle nere ali” che muove la regina ad un'associazione con un evento reale, un fatto già riferito nel Prologo da Polidoro. Dopo aver affermato di essere sospeso sopra il capo di Ecuba da tre giorni, il giovane fornisce informazioni sull'apparizione del fantasma di Achille e della specifica richiesta: Ἀχιλλεὺς [...] αἰτεῖ δ'ἀδελφὴν τὴν ἐμὴν Πολυξένην| τύμβωι φίλον πρόσφαγμα (*Achille chiede mia sorella Polissena come caro dono sulla tomba*, vv. 38-41). Ad essa sembrano rinviare i vv. 94 ss., caratterizzati dal ripetersi di alcune espressioni utilizzate dallo spettro (il verbo αἰτέω e la parola γέρας), che lasciano intravedere un collegamento con il Prologo³⁰¹. Il termine πρόσφαγμα³⁰² usato da Polidoro – come definizione del sacrificio – invece, richiama il participio σφαζομέναν della descrizione onirica della cerva insanguinata al v. 91. Si ha così, nelle parole del giovane troiano, la condensazione in uno di due eventi onirici (l'apparizione del fantasma dalle nere ali recante il sogno simbolico della cerva), i quali nella percezione di Ecuba confluiscono e sono veicolati apparentemente in un unico sogno allegorico. Poiché occorre per ben tre volte nell'arco di ottanta linee (nel Prologo, in questi versi e nella Parodo), il motivo della comparsa del fantasma di Achille viene ritenuto spurio da Bremer, che lo considera un'aggiunta incoerente³⁰³, mentre di opinione differente è Brillante, il quale tenta invece di appianare le incongruenze sostenendo che Ecuba nel Prologo fosse già stata messa al corrente della sorte di Polissena attraverso il sogno di Polidoro. Questi avrebbe informato nello stesso tempo gli spettatori e la protagonista³⁰⁴, facendo diretta ed esplicita menzione della sorella come sacrificio. Il fatto che tale informazione, ai vv. 92-97, non risulti corrispondente a quella fornita da Ecuba, la quale parla genericamente della richiesta di Achille per “una delle troiane

due sogni. Dal successivo resoconto sappiamo che la regina percepisce l'apparizione di Polidoro in forma naturalmente irriconoscibile, una sorta di personificazione del sogno dalle nere ali, che può averla ricondotta all'associazione con l'evento reale del fantasma di Achille.

³⁰¹ In proposito, Brillante 1988, p. 431, afferma che Polidoro avesse il ruolo di informare contemporaneamente gli spettatori e la madre durante la sua apparizione.

³⁰² Sul verbo si vedano le interessanti considerazioni di Casabona 1966, pp. 171 ss., secondo cui il termine perde la originaria specificità del prefisso προ- (temporale) indicando genericamente un'offerta ai defunti.

³⁰³ Bremer 1971, pp. 241 ss. Si badi, però, che la ripetizione è propria di Polidoro e ricorre quando il fantasma vuole sottolineare la necessità di ricevere una sepoltura ai vv. 47-51.

³⁰⁴ Brillante 1988, pp. 431 ss.

che hanno molto sofferto”, sarebbe giustificata dalla riluttanza della regina a ritenere che si possa trattare della figlia³⁰⁵ e dal conseguente tentativo di allontanare il timore. Eppure è indiscutibile che il sogno non poteva essere esplicito e neppure privo di incertezza, altrimenti avrebbe costituito una eccessiva linearità, annullando l'effetto sorpresa. Se non spuri e inseriti successivamente nel testo, questi versi costituiscono probabilmente un'integrazione finalizzata a colmare l'espressione usata dal coro nel suo dialogo con Ecuba: λέγεται δόξαι σὴν παῖδ' Ἀχιλεῖ σφάγιον θέσθαι. θύμβου δ' ἐπιβάς| οἷσθ' ὅτε χρυσέοις ἐφάνη συν ὄπλοις (*si dice che gli Achei riuniti tutti in assemblea abbiano deciso di dare in sacrificio per Achille tua figlia, **tu lo sai**: salito sulla tomba apparve armato di armi d'oro*, vv. 108-110). Le donne troiane arrivano prontamente per annunciare alla regina la decisione presa dall'assemblea dei Greci di sacrificare Polissena e, nel rivolgersi a lei, ricorrono al verbo οἷσθα³⁰⁶, per indicare l'apparizione di Achille, lasciando supporre già una conoscenza pregressa di questo evento da parte della regina. Senza dubbio, l'uso dell'impersonale λέγεται (il tema del presente indica un'azione nella sua continuità, con valore durativo) induce a considerare che si trattasse di una notizia nota e circolante all'interno del campo greco, piuttosto che di un'informazione pervenuta alla regina in forma onirica. Le coreute non potevano conoscere un eventuale sogno di Ecuba su Achille (se non attraverso il Prologo di Polidoro, che è però rivolto agli spettatori) perché risultano assenti nel momento in cui viene raccontato ed entreranno in scena solo con la Parodo.

III.3 Parodo (vv. 98-152)

Al termine della narrazione onirica inizia il processo che ne mette in atto la realizzazione: la Parodo (vv. 98-152) è il canto (μέλος) che annuncia i dolori

³⁰⁵ Brillante 1988, pp. 431 ss.

³⁰⁶ Il verbo ὁράω al perfetto indica la conoscenza basata sulla nozione del “vedere” e quindi dell'esperienza diretta. L'uso di questo lemma probabilmente ha indotto a pensare che Ecuba avesse avuto una visione che doveva collegarsi all'apparizione del fantasma. Di tale opinione è Cederstrom 1972, pp. 168 ss. Cfr. anche Erbse 1984, p. 51. Questa interpretazione però risulta ingiustificata, poiché, se l'apparizione si fosse rivelata in sogno alla regina, il coro non avrebbe dovuto esserne a conoscenza.

imminenti³⁰⁷ della protagonista e le donne del coro fungono da messaggere della notizia. Si tratta di un espediente tipico che troviamo anche nell'*Elettra* di Sofocle (il Pedagogo entra in scena in seguito alla preghiera apotropaica di Clitemnestra allo scopo di recare la notizia della falsa morte di Oreste: vv. 637-667) e nei *Persiani* di Eschilo (l'ingresso del messaggero per annunciare la sconfitta dei Persiani avviene dopo la narrazione onirica della regina e le raccomandazioni del coro a pregare e libare: vv. 255 ss.). La visione dunque è il motore per lo sviluppo dell'azione, che, aspetto particolare, in questo caso è avviata dal coro³⁰⁸.

In risposta agli interpreti di sogni desiderati da Ecuba, entrano invece le donne troiane, che giungono dalle tende dei loro padroni greci. Esse si qualificano con l'attributo *δοριθήρατος*, ossia "cacciate con la lancia", che le connota in senso zoomorfo³⁰⁹ e le mette dunque in relazione con l'evento onirico (di cui vanno introducendo la realizzazione) e l'animalizzazione dei suoi personaggi durante tutto il dramma. Al momento della vendetta, in effetti, altre troiane saranno descritte come fiere (*ἀγρίων θηρῶν*, v. 1072) e come cagne (*κυσίν*, v. 1077; *μιαιφόνους κύνας*, v. 1173), in analogia con la protagonista, che subirà un'effettiva trasformazione alla fine dell'opera (vv. 1265, 1273). Anche il loro linguaggio ricorre alla metafora animale per narrare la decisione dei Greci di sacrificare Polissena, che viene descritta come una *πῶλος* (v. 142), una puledra *strappata alla madre da Odisseo* (*ἀφέλξων σῶν ἀπὸ μαστῶν| ἔκ τε γεραιᾶς χερὸς ὀρμήσων*³¹⁰) e *supina sulla tomba, rossa del sangue*³¹¹ *versato in fiotti tenebrosi e dal collo adornato di gioielli* (*φοινισσομένην| αἵματι παρθένον ἔκ χρυσοφόρου| δειρῆς νασμῶι μελαναυγεῖ*, vv. 150-152), come se si trattasse di un animale immolato³¹². Tale rappresentazione segue pure nel Primo

³⁰⁷ La Parodo dell'*Ecuba* costituisce l'unico esempio interamente in anapesti, con la finalità di accentuare la tensione: Mossman 1995, p. 52.

³⁰⁸ Mossman 1995, p. 70.

³⁰⁹ Mossman 1995, p. 71, sottolinea il senso di possesso del termine che si riscontra solo in Eur., *Tro.*, 574, usato nella designazione delle spoglie inanimate.

³¹⁰ Il verbo *ὀρμέω* riprende la metafora dell'ancora, che richiama la figura di Polidoro e il suo ondeggiare tra le onde del mare.

³¹¹ In *Hec.*, 126, il sangue della giovane è definito con l'aggettivo *χλῶρος*, verde e fresco come quello di una pianta (la parola è combinata con il verbo *στεφανοῦν*: Mossman 1995, p. 74), istituendo un'analogia con Polidoro che è paragonato ad uno *πτόρθος* (v. 20). Il colore rappresenta inoltre lo stato selvaggio delle giovani vergini legate alla morte prematura: Dimakopolou 2010, pp. 101 ss.

³¹² Il participio dal valore aggettivale *φοινισσομένην* si giustappone al termine *παρθένον* che richiama il momento dell'unione coniugale. Anche il taglio della gola viene interpretato

Episodio, dove la stessa Polissena si definisce *un vitellino infelice che la madre vedrà strappata dalla sua mano* (μόσχον δειλάν ἐσόψηι| χειρὸς ἀναρπαστάν| σᾶς [...] λαιμότομόν, vv. 206-207), dove il verbo εἰσοράω, solitamente impiegato nei resoconti onirici, stabilisce e rinforza un collegamento tra il sogno di Ecuba e la sua realizzazione (εἶδον, v. 90).

Tuttavia, mentre nella visione e nella descrizione di sé stessa la giovane è come una creatura selvaggia, poiché è inizialmente una βαλὶάν ἔλαφον e in seguito uno σκύμνον³¹³ “nutrito sui monti” (οὐριθρέπταν, v. 205), nei versi seguenti si trasforma in un animale domestico destinato al sacrificio. Anche Taltibio nel resoconto presentato ad Ecuba sulla morte della ragazza (Secondo Episodio), la definisce μόσχου σῆς (v. 526), “la tua vitella”, lo stesso animale che la regina chiede ad Odisseo di immolare in vece della figlia: πότερα τὸ χρή σφ’ ἐπήγαγ’ ἄνθρωποσφαγεῖν| πρὸς τύμβον, ἔνθα βουθυτεῖν μᾶλλον πρέπει; (*È forse la necessità che li spinge a fare un sacrificio di esseri umani sulla tomba, dove invece sono i buoi che bisogna immolare?* vv. 260-261).

Nella realtà disciplinata da norme, il sacrificio animale dovrebbe supplire quello umano, con la sostituzione di un vitello al posto della vittima (il termine ἄνθρωποσφαγεῖν è un *hapax* che sottolinea la singolarità della procedura, soprattutto in un contesto “democratico³¹⁴” come quello rappresentato da Euripide), però, in questa terra di Tracia tutto appare stravolto e l'onirico e il selvaggio trovano la loro terribile realizzazione, con un rovesciamento dei ruoli degli oppressi. È Polissena a sostituirsi al vitello, così come nel sogno l'elemento umano si combina con quello

da Loraux 1987, pp. 37 ss., come un gesto erotico equiparabile alla deflorazione, che trova delle conferme nel *Corpus Hippocraticum*.

³¹³ Il sostantivo è utilizzato sovente per indicare i cuccioli di leone o comunque in generale in riferimento ad animali selvatici (in *Il.*, XVIII, 319, designa il cervo; in Eur., *Ba.*, 699, è usato per definire il lupo; in Arist., *H.A.*, 563a e 571b, indica rispettivamente il cucciolo di una fiera e di un orso; più comunemente utilizzato per il leone: Soph., *Aj.*, 987; Eur., *Suppl.*, 1123; Hdt., III, 32; Ar., *Ran.*, 1431a; Ael., *N.A.*, III, 21; VI, 47). In Eur., *Andr.*, 1169, il termine è riferito a Neottolema, il figlio di Achille, che nella tragedia dell'*Ecuba* è l'antagonista di Polissena, o meglio il suo uccisore: cfr. anche Rodríguez-Cidre 2004, p. 103. Per Loraux 1985, p. 66, la montagna, che inselvaggisce chi vi soggiorna, rappresenta la devianza che caratterizza ogni sacrificio umano.

³¹⁴ Nel testo si sottolinea più volte che la decisione di sacrificare la giovane troiana deriva da una risoluzione che riguarda l'intero esercito greco (vv. 110 ss., 130 ss., 195 ss., 218); inoltre, nel suo tentativo di dissuadere Odisseo, Ecuba cita una legge sui delitti di sangue che risulta uguale per tutti, per uomini liberi e schiavi (vv. 291-292). Il verbo si oppone a βουθυτεῖν, che designa un sacrificio solenne, quello che la regina chiederebbe in luogo di Polissena: Casabona 1966, p. 141.

animale, sfociando in un simbolismo ferino. In particolare, il processo di metamorfosi che riguarda la giovane si struttura secondo una progressione che procede dal mondo selvatico per approdare a quello domestico fino al momento del sacrificio, dopo il quale avviene la sua umanizzazione: paragonata prima ad una cerva screziata³¹⁵ (v. 90) e poi ad una puledra (v. 142), la principessa troiana viene collocata al di fuori di un mondo civilizzato per il suo “*status anagrafico*” e il suo essere barbara. Si è già accennato, inoltre, che nel Primo Episodio (vv. 154-443), entrando in scena in seguito ai lamenti della madre, Polissena stessa si paragona ad un uccello (καρύξας’οἴκων μ’ὥστ’ ὄρνιν| τάμβει τῷδ’ ἐξέπταξας³¹⁶; *mi fai uscire dalla casa fuggendo come un uccello in preda allo sbigottimento*: v. 178), interpretato da Rodríguez-Cidre come un riferimento al canto trenico, in analogia con altri drammi euripidei (Eur., *Tro.*, 147; *Pho.*, 1515). L’associazione animale assumerebbe pertanto un carattere funebre ricollegabile alle immagini della cerva strappata dal grembo materno e della vitella sottratta al seno³¹⁷. Se per la studiosa l’uccello non ha una valenza sacrificale, in verità, è possibile dimostrare che questa animalizzazione è un altro simbolo del rituale, giacché l’ingresso dell’eroina risulta strettamente connesso all’imminente notizia del suo destino di vittima da immolare. È infatti documentato nell’antichità che alcuni volatili vengono dedicati ad Afrodite e sono in generale in relazione con il mondo femminile (nel VI sec. a.C. in Ionia sono tipiche le statuette votive di κόραι offerenti questi animali, soprattutto colombe, come doni d’amore³¹⁸), ma anche con la sfera infernale: il papiro di Derveni (col. II; col. VI) del IV sec. a.C., infatti, mostra che questi animali erano legati al culto delle tombe, in connessione con le Erinni e le libagioni funerarie³¹⁹. D’altra parte, si tratta di vittime che occupano nel sacrificio una

³¹⁵ Thalmann 1993, p. 141, n. 34, solleva il dubbio sull’autenticità dei versi perché osserva che il cervo non è un animale normalmente destinato al sacrificio, in realtà si tratta di un sogno e sottolinea, come animale sacro ad Artemide, il carattere virgine della ragazza e lo stravolgimento del rituale.

³¹⁶ Il verbo ἐκπτήσσω è un composto probabilmente creato da Euripide. La forma semplice πτήσσω, in particolare, viene utilizzata con riferimento ai piccoli uccelli: Collard 1991, p. 141; Battezzato 2018, p. 101. Tale rappresentazione alata istituisce una corrispondenza con lo stato “alato” di Polidoro αἰσσω (v. 31) e con le espressioni μελανοπτέρυγων ὀνείρων (v. 71) e φάντασμα μελανόπτερον (v. 705).

³¹⁷ Rodríguez-Cidre 2004, p. 103. La figura dell’uccello è una rappresentazione del dolore in Aesch., *Suppl.*, 329; tuttavia, evoca anche le divinità associate alla morte e alla vendetta (poiché alate sono le Erinni), un motivo chiave nella seconda parte dell’opera.

³¹⁸ Villing 2017, p. 74.

³¹⁹ Villing 2017, p. 70. La simbologia dell’uccello di Polissena richiama da un lato la natura “alata” di Polidoro che aleggia sul capo della madre e costituisce un’anticipazione della furia

posizione marginale. Tuttavia, il preminente ruolo degli uccelli nei riti apotropici, secondo Zografou deriverebbe dal loro ruolo nella divinazione, dal momento che sono concepiti come messaggeri degli dei e incarnazione dell'anima³²⁰. Il riferimento all'ὄρνις da parte di Polissena si può pertanto interpretare come un richiamo al presagio onirico³²¹ – nell'atto di realizzarsi – e di morte: non è specificato di quale tipo di uccello si tratti, però l'immagine si presta a rappresentare la condizione femminile “marginale” di una giovane in età da matrimonio destinata al mondo infero (σφάξαι σ' Ἀργείων κοινά| συντέίνει πρὸς τύμβον γνώμα| Πηλείαι γένναι: *è la comune decisione degli Argivi che tu sia uccisa in sacrificio sulla tomba in onore del figlio di Peleo*, vv. 188-190). Consapevole della sua sorte, la ragazza si definisce infine cucciolo nutrito sui monti che si tramuta in un vitellino infelice (σκόμνον γάρ μ' ὥστ' οὐρίθρεπταν| μόσχον δειλαία, vv. 205-206). Polissena passa dunque da uno stato selvaggio ad uno domestico (la funzione civilizzatrice è normalmente svolta dal matrimonio³²², ma in questo caso è sostituita dall'offerta sacrificale) e si contrappone alle donne troiane del coro, che pertengono e permangono nella sfera della caccia³²³: per i Greci l'immolazione si pone in contrasto con l'attività venatoria, dal momento che se la prima riguarda gli animali domestici, la seconda si inserisce nel contesto del mondo selvaggio³²⁴ ed è espressione di guerra ed incontrollata violenza, quella che si scatenerà a partire dal Terzo Episodio nella furia vendicatrice della regina e delle donne troiane.

III.4 Primo Episodio (vv. 153-443)

Nel Primo Episodio, dopo l'amebeo tra madre e figlia subentra il personaggio di Odisseo, che ribadisce la necessità del sacrificio. Al termine di un dialogo tra lui e la

vendicatrice (in maniera invertita) della madre per l'uccisione dei suoi figli. Sul Papiro di Derveni cfr. Ferrari 2007, pp. 204 ss.

³²⁰ Zografou 2008, pp. 187-203; Villing 2017, pp. 70 ss.

³²¹ Si ricordi che Polissena, entrando in scena, così si rivolge alla madre: τί με δυσφημεῖς; φοίμιά με κακά (*perché queste parole di cattivo augurio? Il preludio non è buono per me*) il cui verbo δυσφημέω si riferisce a parole di cattivo presagio. Cfr. anche Soph., *El.*, 1182.

³²² Mirón Pérez 2000, p. 158; Breviatti Álvarez 2015, p. 43.

³²³ L'attività venatoria è prevalentemente maschile, in antitesi con il mondo agrario, perché dà accesso al selvaggio, e perciò è strettamente correlata alla guerra: Detienne 1979, pp. 24 ss.

³²⁴ Seaford 1989, p. 87; Burkert 1981, pp. 55-58; Kirk 1981, pp. 41-90.

regina, quest'ultima si rivolge alla figlia, chiedendole di sforzarsi nell'usare tutte le possibilità persuasive per salvarsi ὥστ' ἁηδόνοιο στόμα (*come la bocca di un usignolo*: v. 337). L'ἁηδών, l'usignolo, è noto nella tradizione mitologica per la sua proverbiale melodia e per la sua varietà di canto, al quale si appella Ecuba, affinché la figlia trovi la giusta nota per convincere Odisseo. Nella letteratura tragica, però questo uccello è citato soprattutto per il suo timbro di lutto, per il quale si ricollega al mito di Procne³²⁵, figlia di Pandione e sorella di Eretteo data in sposa al re trace Tereo, con il quale genera Iti. Colto da passione per la cognata Filomela, il sovrano seduce la donna e le taglia la lingua perché non possa rivelare il misfatto. Procne, però, informata attraverso un arazzo, si vendica del marito uccidendo il figlio³²⁶. La donna viene così trasformata dagli dei in un usignolo. Il lamento di questo animale è perciò legato alla perdita dell'unico figlio maschio e, nonostante la metafora sia riferita da Ecuba a Polissena, richiama e si intreccia indirettamente anche con la morte dell'unica "ancora" della sua casa, Polidoro (si noti che anche questa vicenda è ambientata in Tracia e rievoca il re Polimestore). La scena propone, però, un'inversione dei ruoli rispetto al mito, dato che la figura dell'usignolo³²⁷ più si adatterebbe alla regina che alla figlia. È Ecuba la madre in lutto³²⁸ che vede l'imminente perdita di Polissena, e, per far vendetta di Polidoro, sarà colei che, con la complicità delle donne troiane, ucciderà i figli di Polimestore.

Questo uccello simboleggia inoltre la privazione della libertà, in quanto era spesso catturato e messo in gabbia dagli antichi³²⁹ che amavano ricevere diletto dal suo verso. Tuttavia Eliano riferisce che una volta rinchiuso, l'animale rifiutava di cantare³³⁰, come Polissena, che rinuncia a parlare ed accetta di morire per porre fine alla sua vita da schiava: ἀφίημ' ὀμμάτων ἐλευθέρων | φέγγος τόδ', Ἄιδῃ προστιθεῖς ἔμὸν δέμας (*allontano dai miei occhi ancora liberi la luce del giorno e consegno il mio corpo all'Ade*, vv. 367-368). Un altro aspetto interessante di questo volatile³³¹ è il carattere incessante del suo canto, diurno e notturno, motivo per il quale, come si è

³²⁵ *Od.*, XIX, 518-521.

³²⁶ Paus., I, 5, 4; Apollod., *Bibl.*, III, 15; Ov., *Metam.*, VI, 426 ss.

³²⁷ L'animale pone i protagonisti nel mondo del selvaggio, rappresentando gli sconvolgimenti familiari: Forbes Irving 1990, pp. 99-107.

³²⁸ Altro elemento che accomuna Ecuba a Procne è la sua metamorfosi: se la prima sarà trasformata in cane, la seconda subirà un ornitomorfismo.

³²⁹ A Roma l'animale veniva catturato anche per scopi gastronomici: Or., *Sat.*, II, 3, 243.

³³⁰ Ael., *N.A.*, III, 40.

³³¹ Plin., *N.H.*, X, 81.

precedentemente detto, l'animale ha delle connessioni con la sfera del sonno e della veglia, a cui allude l'espressione ἀηδόνιος³³² ὕπνος: ἐπὶ μὲν ὕπνου τὸ ἐλάχιστον ἐπὶ δὲ λύπης τὸ σφοδρότατον (Hesyc., A, 1502). Si ricordi, inoltre, che in *Od.*, XIX, 183, l'eroe itacense nei panni di un mendico di nome Αἴθων (che foneticamente richiama il sostantivo ἀηδών), trascorrendo una notte senza sonno nella reggia di Penelope, diventa interprete del sogno delle oche della regina, addolorata e insonne come un χλωρηΐς ἀηδών (*Od.*, XIX, 518). L'immagine dell'usignolo, allora, se da un lato sembra evocare il dolore, dall'altro richiama il sonno brevissimo connesso all'attività onirica.

Questo elemento dunque riconnette la figura di Polissena al sogno di Ecuba e al suo carattere profetico, considerando, come detto in precedenza, che già Cassandra veniva associata all'usignolo (Aesch., *Ag.*, 1148).

Le animalizzazioni che coinvolgono la figura di Polissena vanno progressivamente dal selvaggio all'animale in cattività, sfociando nell'aspetto di una giovenca³³³ (v. 526). Infine, nel racconto di Taltibio, a sacrificio avvenuto, la giovane da μόσχος³³⁴ (v. 526) diventa una κόρη (vv. 537, 564), una παρθένος (vv. 545, 554), una νεᾶνις (v. 577) e una παῖς (v. 581), venendo dunque umanizzata dopo la sua morte. Se l'animalizzazione costituisce la rappresentazione dell'intensificazione dei caratteri dei personaggi³³⁵, la sua riconversione umana si può forse mettere in relazione con l'accettazione e l'offerta volontaria di Polissena di morire per i Greci, che la porta ad acquisire la libertà: ἄγ'οὔν μ' Ὀδυσσεῦ, καὶ διέργασαί μ' ἄγων' (*su, Odisseo, portami via, portami via ed uccidimi*: v. 369); ὅστις γὰρ οὐκ εἴωτε γεύεσθαι κακῶν | φέρει μὲν, ἀλγεῖ δ' αὐχέν' ἐντιθείς ζυγῶι | θανὼν δ' ἂν εἴη μᾶλλον εὐτυχέστερος ἢ ζῶν' τὸ γὰρ ζῆν μὴ καλῶς μέγας πόνος (*chi non è abituato a sentire il sapore del dolore lo sopporta, ma soffre quando infila il suo collo sotto il giogo. Sarebbe più felice da morto che da vivo: una vita senza onore è un dolore senza fine*, vv. 375-378). È la giovane stessa ad

³³² DELG, s.v. ἀηδών.

³³³ Allo stesso animale si compara anche Ifigenia nella rievocazione del suo sacrificio in Eur., *IT*, 359. Cfr. Mossman 1995, p. 148, n. 20.

³³⁴ Il racconto del messaggero sul sacrificio di Polissena, portata sulla tomba da alcuni giovani scelti, rievoca ancora la vicenda di Ifigenia descritta dal coro nell'*Agamennone* di Eschilo (Aesch., *Ag.*, 230-232), in cui la giovane viene sollevata sull'altare dai ministri del rituale, dove viene paragonata ad una capra (δίκαν χιμαίρας, v. 232). In entrambi i casi la sostituzione di un umano ad una vittima animale indica la violazione della consacrazione tradizionale: Thalmann 1993, p. 141.

³³⁵ Thumiger 2001, pp. 289 ss.

utilizzare la metafora del giogo (simbolo dell'oppressione³³⁶), ma per indicare la sua "liberazione" nell'offrire il suo collo con coraggio: παρέξω γὰρ δέρην εὐκαρδίως (v. 549).

Alle resistenze della madre, che promette di restare aggrappata a sua figlia come un'edera ad una quercia³³⁷ (κισσὸς δρυὸς ὄπως, v. 397), Polissena sembra imporre la rassegnazione e si congeda da Ecuba e da Cassandra. Le sue ultime parole ricordano infine il fratello Polidoro, del quale la regina mette in dubbio la sopravvivenza, εἰ ζῆι γ' ἄπιστῶ δ' ὧ δε πάντα δυστυχῶ (*se davvero vive, ma ne dubito, oh come sono infelice!* v. 429), con il fine di convincere la madre – un riferimento che doveva essere percepito come ironico da parte del pubblico – sul fatto che sia ancora in vita (ζῆι καὶ θανούσες ὅμμα συγκλήσει τὸ σόν, *vive e ti velerà gli occhi quando sarai morta*: v. 430). Pure l'ingiunzione della ragazza ad Odisseo perché le copra la testa con il peplo (μ' ἀμφιθεῖς κάραι πέπλους, *mettimi il peplo sulla testa*: v. 432), allusione alla morte imminente, sembra collegare i due fratelli, anticipando il ritrovamento del cadavere di Polidoro sulla spiaggia, con la veste che lo identifica come non greco (vv. 734-735). Al momento dell'esecuzione sull'ara, infatti, la giovane lacera i suoi vestiti (λαβοῦσα πέπλους ἐξ ἄκρας ἐπωμίδος| ἔρρηξε λαγόνας ἐς μέσας παρ'όμφαλόν: *prendendo i peppli sulla sommità della spalla, lo strappò fino ai fianchi, a metà, all'ombelico*, vv. 558-559), riproducendo la stessa immagine che caratterizza la scena dell'*anagnorisis* di Polidoro e inducendo la regina ad una prima erronea identificazione tra i due corpi: ἀτὰρ τὶ νεκρὸν τόνδε μοι Πολυξένης; (*ma perché mi hai portato qui il corpo di Polissena?* v. 671). Infine, ad unire i due personaggi è l'oro: se Polissena è ornata da preziosi gioielli durante il sacrificio, lo stesso metallo è la ragione per la quale il giovane troiano viene assassinato.

³³⁶ Thumiger 2001, p. 300.

³³⁷ Anche in questa raffigurazione è evidente un rovesciamento dei ruoli di madre e figlia, poiché la definizione di quercia, come albero tradizionalmente vecchio, è più appropriata per Ecuba: Collard 1991, p. 150; Battezzato 2018, p. 127. Il riferimento all'edera richiama invece il mondo dionisiaco al quale la regina sembra legata in primo luogo per la sua discendenza tracia e per il paragone con questa pianta, simbolo del dio insieme alla vite. L'edera evoca inoltre uno spazio chiuso e impenetrabile, che è il luogo prediletto dall'usignolo (Soph., *OC*, 668-678; fr., 586 Radt: nel *Tereo* Sofocle aveva probabilmente raffigurato Procne agghindata come una baccante, suggerendo una continuità tra le figure di Dioniso e l'usignolo: Zambon 2003-2004, pp. 305 ss.; Forbes Irving 1990, pp. 103 ss.), a simbolo del legame tra madre e figlia.

III.5 Primo Stasimo (vv. 444-483)

Se il Primo Episodio si chiude con l'uscita di Odisseo e Polissena, Ecuba e il gruppo delle donne troiane che formano il coro restano sul palcoscenico, mentre queste ultime intonano il Primo Stasimo, un canto di evasione, senza un'apparente connessione con l'episodio appena concluso. In realtà quella che viene definita *escape ode*³³⁸ si collega a ciò che è stato appena rappresentato: la brezza marina, l'αὔρα³³⁹, (la stessa che aveva cessato di spirare, permettendo il sacrificio di Polissena, ma che più avanti consente la vendetta di Ecuba) induce le donne a volare con la fantasia³⁴⁰, ed esse immaginano e si auspicano l'approdo in luoghi conosciuti (la terra dei Dori, Ftia e infine Delo), anche se con la consapevolezza di un'immutabile condizione di schiavitù.

L'antistrofe, in particolare, si concentra sull'isola di Delo, dove Latona partorisce i gemelli Artemide e Apollo, appoggiata alla palma e all'alloro al momento del doloroso parto: ἔνθα πρωτόγονός τε φοῖ-|νιξ δάφνα θ'ἱεροῦς ἀνέ-|σχε πτόρθους Λατοῖ φίλον ὦ-|διτος ἄγαλμα Δίας; (*dove la prima palma cresciuta, il primo alloro allungò i sacri virgulti a Latona, in rispettoso onore alle doglie causate da Zeus*: vv. 458-461). La rappresentazione di una maternità difficile della dea sembra esemplificare l'idea della sofferenza generale che ricade sulla vicenda di Ecuba, colpita dalla perdita dei suoi due figli³⁴¹, e sulle donne dei vinti (l'antistrofe finale, infatti, si chiude con il pianto generale delle troiane per la morte dei discendenti, dei padri e della patria, vv. 475-483). Il parto della dea contiene, in effetti, alcuni elementi che rievocano Polidoro e Polissena: il termine φοῖνιξ, indica non solo la palma da dattero, ma anche il colore della porpora e la sua associazione con il sangue e con la giovane troiana, la quale nel sogno è una cerva dilaniata dagli artigli di un lupo già intrisi del suo sangue (v. 90); la stessa è inoltre descritta dalle donne del coro (προπετῇ φοινισσομένην| αἵματι παρθένον: vv. 150-151), vergine come la dea Artemide, citata in questi versi dell'antistrofe (vv. 462-465), e tinta di rosso per il sangue versato. La coesione tra la giovane e la dea è rafforzata attraverso l'immagine onirica della cerva, che raffigura

³³⁸ Mossman 1995, p. 78; Battezzato 2018, p. 132.

³³⁹ Arist., *De Mund.*, 394.

³⁴⁰ Molto simile a questo è il canto del coro in Eur., *IT*, 1089-1105. Il vento può essere immaginato come la rappresentazione di un soffio interiore che governa la mente: Padel 1991, pp. 91 ss.

³⁴¹ Mossman 1995, p. 82.

Polissena (e Polidoro) nelle sembianze dell'animale sacro a questa divinità. Prima di morire sarà la stessa troiana a definirsi ἡ δύστηνος [...] παρθένοις τ'ἀποβλέπτος μέτα, | ἴση θεοῖσι πλήν τὸ κατθανεῖν μόνον (*infelice [...] oggetto di sguardi delle ragazze, uguale agli dei se non per l'essere mortale*, vv. 355-356). Se il sostantivo παρθένος si riferisce alla ragazza, il termine πτόρθος invece richiama la figura di Polidoro, che così si descrive al v. 20 (ὥς τις πτόρθος ἡύξομην τάλας'). Le loro vite sono accomunate dalla sofferenza e, contrariamente alla condizione degli dei, si caratterizzano per un destino fatale.

Alla morte rimanda anche il canto delle donne del coro che si auspicano di poter partecipare insieme alle ragazze di Delo ai cori in onore di Artemide³⁴², raffigurata con il suo arco d'oro³⁴³, (Ἀρτέμιδος θεᾶς | χρυσέαν τ'ἄμπυκα τόξα τ': vv. 464-465), strumento simbolo dell'improvvisa scomparsa della vita umana (si ricordi che Apollo usa la stessa arma per gli uomini)³⁴⁴. L'immagine è allora preludio di morte ed allusiva del sacrificio di Polissena, ornata sul collo da gioielli realizzati con lo stesso prezioso metallo (χρυσοφόρου δειρῆς, vv. 151-152).

Nell'antistrofe, collegata alla celebrazione dei *Delia*, segue la menzione della festa in onore di Atena *Parthenos*, anch'essa divinità vergine, per la quale le ragazze tessavano e ricamavano un pregiato peplo³⁴⁵: ἐν κροκέωι πέπλωι | ζεύξομαι ἄρα πώλους ἐν δαιδαλέασι ποικίλλους' ἀνθοκρόκοισι πήναις (*nel peplo color del croco aggiogherò i puledri dipinti nei tessuti lavorati colorati come fiori*: vv. 468-472). La sua descrizione risalta specialmente per il colore e la raffinatezza³⁴⁶ delle immagini, per le quali la veste diventa simbolo della morte dei due principi troiani e ne segna lo *status* di transizione, poiché decorata con la rappresentazione dei πώλους, un termine che,

³⁴² La partecipazione coreutica era però destinata alle vergini fanciulle e per di più libere, un fatto che si rivela chiaramente un sogno irrealizzabile, dato che le donne sono schiave e madri (ὥμοι τεκέων ἐμῶν, v. 475). La festività dei *Delia*, citata nell'*Inno Omerico ad Apollo* (*Hymn. Ap.*, 146 ss.) era consacrata principalmente al dio, ma includeva anche Latona e Artemide: cfr. Calame 1977, pp. 194 ss.; Perdicoyanni 1991, p. 73. Callimaco cita inoltre la consacrazione, da parte di ragazze e ragazzi, di ciocche di capelli prima del matrimonio, che allude a rituali di passaggio verso l'età adulta: Callim., *Del.*, 278 ss.

³⁴³ Artemide aveva in questa festività l'epiclesi di arciera: Ἀρτεμις ἰοχέραια (*Hymn. Ap.*, 15; 159).

³⁴⁴ Mossman 1995, p. 80.

³⁴⁵ Si tratta della festa delle Panatenee, in cui le arrefore, scelte tra le migliori famiglie di Atene, consacravano un peplo alla dea: Calame 1977, p. 236; Burkert 1983, pp. 150 ss.

³⁴⁶ Si ricordi che nell'*Iliade* Ecuba aveva offerto alla dea Atena il più bel peplo che possedeva per scongiurare la caduta della città e, in quell'occasione, la regina venne accolta da Teano, sacerdotessa della dea: *Il.*, VI, 286 ss.

insieme al verbo ζεύσομαι³⁴⁷ riprende nuovamente la rappresentazione animale di Polissena e, in maniera indiretta, del fratello. Il colore del croco del vestito della dea³⁴⁸, simbolo della condizione di passaggio delle giovani³⁴⁹, richiama invece il sangue, poiché riconduce alla mente la scena sacrificale eschilea che raffigura Ifigenia sull'altare κρόκου³⁵⁰ βαφὰς δ' ἑς πέδον χέουσα (*versando a terra le vesti tinte di croco*: Aesch., *Ag.*, 239). La descrizione della sua morte, peraltro, rievoca quella di Polissena, la quale però, quasi con gesto di ribellione, si strappa le vesti, mostrando una bellezza simile a quella di una statua³⁵¹ (vv. 560-561: cfr. con Aesch., *Ag.*, 242).

L'antistrofe finale, con una struttura a *ring composition*, si chiude con il pianto per la morte dei figli, per la patria e la consapevolezza dello stato di schiavitù a cui le donne sono condannate (Εὐρώπας θεραπνῶν ἀλλάξας Ἴδιθα θαλάμους: *in cambio delle stanze di morte ottengo dimora in Europa*, vv. 482-483), in contrasto con la volontaria scelta di morire attuata da Polissena per il conseguimento della libertà.

III.6 Secondo Episodio (vv. 484-628)

Al termine del canto lirico Taltibio, in qualità di messaggero, arriva domandando alle Τρωιάδες κόραι³⁵² (v. 485) dove si trovi Ecuba. La regina è sulla scena ma non

³⁴⁷ Al v. 375 Polissena afferma di non voler porre il suo collo sotto il giogo, a cui preferisce la morte: ἀλγεῖ δ' αὐχέν' ἐντιθεῖς ζυγῶι.

³⁴⁸ Pallade Atena è ἐν κροκοπέπλο in *Il.*, VIII, 1; Hes., *Theog.*, 358; Eur., *Hec.*, 468. In Ar., *Ran.*, 46, la veste di Dioniso è una λεοντῆν ἐπὶ κροκωτῶ κεμμένην (*leonté o pelle di leone posta su una veste color zafferano*).

³⁴⁹ Il croco è più volte citato in relazione all'amore e al matrimonio: *Il.*, XIV, 348; Soph., *O.C.*, 685; Call., *Hymn. Ap.*, 83. Questo colore caratterizzava le vesti delle iniziate, chiamate orse, che abbandonavano la condizione infantile per passare allo stato di spose, nel tempio di Artemide a Brauron. Il fiore da cui si estrae il colore è effimero, mentre la sua radice, calpestata e schiacciata, germoglia meglio: così scrive Plinio in *N.H.*, XIV, 348. Chirassi la definisce una pianta che *morendo si rinnova, conservando il ricordo del martirio*: Chirassi 1979, p. 127; Giuman 2002, pp. 79-101 e 213-220. Si tratta dunque di un fiore che subisce una metamorfosi e, in effetti, il mito di Croco narra di un giovane ucciso, dal cui sangue sarebbe nato il fiore omonimo: Gal., XIII, 269; Nonn., *Dionys.*, XII, 85-86.

³⁵⁰ Il colorato vestito "versato a terra", quasi come fosse un liquido e una libagione (χέουσα), secondo Taplin doveva essere associato al sangue che ne rappresentava il sacrificio: Taplin 2005, pp. 59 ss.; di tale opinione anche Bollack-la Combe 1981, pp. 300-303.

³⁵¹ Le affinità tra questa tragedia e l'opera eschilea sono state messe in rilievo da Thalmann 1993, pp. 126-159, la quale ha ampiamente dimostrato come Euripide nell'*Ecuba* si sia rifatto spesso ad immagini tratte dall'*Oresteia*.

³⁵² Il termine di "ragazze" utilizzato per definire le donne del coro ha portato a considerare che queste fossero di giovane età, sebbene dal canto precedente emerga la loro condizione di donne sposate. Tuttavia, il termine si presta ad indicare anche le giovani spose: LSJ, s.v. κόρη.

immediatamente visibile, in disparte e sdraiata per terra coperta da un mantello (συγκεκλημένη πέπλοις, v. 487), un gesto che esprime tutto il dolore della donna³⁵³ e che si collega al momento in cui Polissena, andando verso la sua esecuzione, chiede ad Odisseo di nasconderle il capo (v. 432). Non sono dati dettagli sul colore delle vesti della regina, forse perché era comunque scontato che in segno di lutto i personaggi indossassero un mantello nero (così è vestito il coro che porta le libagioni ad Agamennone in Aesch., *Cho.*, 11 (φάρεσιν μελαγχίμοις), nere sono le vesti delle Furie in Aesch., *Cho.*, 1049 (φαῖοχίτωνες) ed Aesch., *Eum.*, 52 (μέλαιναι) e il peplo di Tindareo in segno di manifestazione di dolore per la morte della figlia in Eur., *Or.*, 457 (μελάμπεπλος). Inoltre, non essendo direttamente visibile, la donna doveva trovarsi sdraiata, forse in un angolo oscuro, nella polvere (ἐπὶ χθονὶ κεῖται, κόνει φύρουσα δύστενον κάρα, *giace a terra il volto infelice mescolato nella polvere*: vv. 495-496), una scenografia che doveva mettere in risalto τὸ πάλλευκον κάρα (*il viso pallido*: v. 500), da identificare con una probabile maschera indossata dal personaggio. In tal caso si leggerebbe una nota di contrasto di colori che doveva spiccare sulla scena.

L'arrivo del messaggero è la testimonianza che il sogno si è compiuto: egli giunge per narrare l'uccisione della giovane, ma in un primo momento suscita in Ecuba la speranza di potersi unire in sacrificio a sua figlia. La regina incalza quindi il vecchio per farsi guidare in fretta verso di lei (σπεύδωμεν, ἐγκονῶμεν ἡγοῦ μοι, γέρον: *affretiamoci, sbrighiamoci, guidami, vecchio*, v. 507), una premura che ricalca la scena d'ingresso della protagonista nella seconda parte del Prologo, nella quale le ancelle sono incitate ad uscire affrettatamente dalla tenda a causa dei sogni ominosi. Viene pertanto istituito un collegamento tra le due scene, attraverso il parallelo dei due personaggi: sono entrambi vecchi e se la prima introduce la natura del sogno, il secondo ne dimostra il compimento.

Ecuba rivolge, così, le ultime parole a sua figlia ricorrendo al verbo ἄρπάζω (ὄλωλας, ὦ παῖ, μητρὸς ἄρπασθεῖς ἄπο, *sei morta, figlia, portata via dalla madre*, v. 513), già impiegato nella descrizione onirica per definire l'atto rapace del lupo. Nell'immagine della vittima strappata dalle ginocchia della madre si identifica Polissena, anche se nella realtà questa si è offerta volontariamente; tuttavia, la stessa scena anticipa anche la scoperta della morte di Polidoro (si ricordi che l'occorrenza

³⁵³ Anche Priamo, dopo la morte di Ettore, si chiude in un mantello in segno di lutto (*Il.*, XXIV, 165; Achille in *Il.*, XVIII, 22; Odisseo in *Od.*, X, 499).

del verbo compare in associazione con Polimestore)³⁵⁴. Secondo il racconto di Taltibio, la giovane viene trattenuta per evitare gli spasmi (σκίρτημα μόσχου, v. 526), un termine che per il suo immaginario animale³⁵⁵ si pone ancora in sintonia con la visione onirica. Il sostantivo σκίρτημα trova inoltre il suo impiego in Eschilo (Aesch., *PV.*, 599; 675) nell'indicare il furore bestiale suscitato dagli dei, mentre in Euripide appare in relazione con la follia bacchica (Eur., *Ba.*, 165) e quella causata da Lyssa al semidio Eracle per il volere di Hera (Eur., *HF.*, 836). Se tale reazione è assente nel comportamento di Polissena³⁵⁶, descritta come una nobile figura (v. 581) che da quel momento diventa una κόρη (v. 537) rassegnata alla morte e ormai priva di connotazioni emozionali, essa è espressione della furia vendicativa che si scatena in Ecuba.

Mentre ad Ifigenia viene negata la parola, Polissena può esprimere invece il desiderio di essere lasciata libera³⁵⁷ prima di morire e, strappandosi le vesti lascia scoperto il bel corpo. A quel punto καθεῖσα πρὸς γαῖαν γόνυ³⁵⁸ (*poggiando a terra il ginocchio*, v. 561), la giovane offre a Neottolemo la possibilità di trafiggerle il petto (στέρνον), espressione della morte valorosa di un guerriero, o la gola (λαιμός), proprio di una vittima sacrificale femminile³⁵⁹ (vv. 563-565). Questi due elementi istituiscono una corrispondenza con l'ambiguità onirica della cerva, poiché, come questa, adatti a rappresentare entrambi i fratelli, Polidoro e Polissena. La ragazza sembra supplire, in effetti, il valore militare di cui suo fratello non aveva potuto dar prova, essendo stato mandato in Tracia quando ancora le sue braccia non potevano sorreggere il peso delle armi (vv. 14-15). Nell'*Iliade*, invece, il suo destino si compie sul campo di battaglia, in prima fila: trafitto alla schiena da un giavellotto di Achille che passa da parte a parte παρ'ὀμφαλὸν, egli cade in ginocchio trattenendo le sue

³⁵⁴ Cfr. *supra*, § III.2.1, n. 222.

³⁵⁵ Anche in Aesch., *Ag.*, 231-243, Ifigenia, come una capra, viene trattenuta dai servi di Agamennone e imbavagliata per non imprecare.

³⁵⁶ Mossman 1995, p. 156.

³⁵⁷ La scena cela un richiamo dionisiaco, se si considera che gli schiavi si ponevano sotto la tutela e la protezione di Dioniso, la cui prerogativa era quella di liberare dalla schiavitù e dalla reclusione (Eur., *Ba.*, 447, 498, 649; Paus., IX, 16, 6). In effetti, il culto di Dioniso nei sogni degli schiavi significa libertà (Artem., *Oneir.*, II, 37), poiché il dio è latore del sonno e del riposo dei prigionieri. Cfr. Seaford 2006, pp. 29 ss.

³⁵⁸ Il gesto riprende l'atteggiamento di supplice di Ecuba e contrasta con l'immagine onirica della ragazza strappata dalle ginocchia della madre, dato che la vittima si offre volonariamente.

³⁵⁹ Loraux 1985, p. 97; Mossman 1995, pp. 157 ss.

viscere (*Il.*, XX, 407-418). Allo stesso modo Polissena, strappato il vestito a metà, all'altezza dell'ombelico, viene colpita alla gola dal figlio del Pelide, κρύπτουσ' ἄ κρύπτειν ὄμματ' ἄρσένων χρέων (*nascondendo ciò che bisogna nascondere agli occhi degli uomini*, v. 570). L'associazione della ragazza all'*andreia* maschile prosegue nel racconto di Taltibio con la descrizione del rituale della *phyllobolia*, un onore specificamente legato ai vincitori delle gare sportive (*Pind.*, *Pyth.*, IX, 123-124) e ai successi militari (*Pind.* *Pyth.*, IV, 240).

Conclusosi il commovente racconto sulla morte della figlia, Ecuba invia una vecchia al mare a raccogliere l'acqua lustrale per i lavacri che spettano al corpo della figlia³⁶⁰, per il quale si raccomanda la cura e la custodia dalla moltitudine dei Greci. Con una considerazione sulla mutabilità delle ricchezze e della fortuna (vv. 619-628), i due personaggi escono dal palcoscenico, lasciando presagire un collegamento fra le vicende dei due fratelli.

III.7 Secondo Stasimo (vv. 628-656)

Il secondo canto lirico, strutturato secondo una *ring composition* cronologica, ripercorre le cause della caduta di Troia rievocando l'amore di Paride per Elena e il giudizio delle tre dee. Nell'antistrofe, il passato³⁶¹ si riconnette al presente con i versi πόννοι γὰρ καὶ πόνων| ἀνάγχει κρείσσονες κυκλοῦνται (*un cerchio di pene, tormenti più grandi delle pene*, vv. 638-639) in cui il verbo κυκλόω sembra riferirsi alla chiusura di un cerchio di dolori, anticipati dal sogno e rappresentati dalle vicende di Polissena e di Polidoro, del cui corpo sarà annunciato il ritrovamento da parte della serva al termine di questo stasimo. Tuttavia, la sofferenza della guerra è anche un fatto di attualità (sono gli anni della Guerra del Peloponneso), che coinvolge gli stessi spartani, in questo canto associati ai Troiani per le loro vicissitudini (il parallelo prosegue nel Terzo Stasimo, nel quale le donne del coro si paragonano alle ragazze doriche per il loro abbigliamento, vv. 933-943).

³⁶⁰ Nozze e funerali si caratterizzavano per l'uso dell'acqua, che svolge la doppia funzione di celebrare le nozze con il dio degli inferi Ade: Gregory 1999, *ad* 611.

³⁶¹ Secondo Perdicoyanni 1991, pp. 11-15, la tragedia è una rappresentazione del passato piuttosto che del presente o del futuro, ma se il passato serve a dare una collocazione storica, il futuro è il tempo che permette di rivelare lo sviluppo dell'azione.

Tutto l'intermezzo corale mira a riaffermare i vividi orrori prodotti dal conflitto, che sono ribaditi anche nei versi di chiusura dell'antistrofe e condensati in un'immagine dai colori intensi. In segno di lutto per la morte dei suoi figli (τέκνων³⁶² θανόντων), una madre percuote con le mani il suo capo ormai grigio e si lacera le guance con le unghie macchiate di rosso per i graffi sanguinosi (δίαιμον ὄνυχά τιθεμένα σπαραγμοῖς), vv. 652-656. Tale descrizione costituisce una velata rappresentazione di Ecuba (che dobbiamo immaginare con il capo canuto data la sua tarda età) nel culmine del dolore: il sogno è doppiamente vero e l'αἶμονι χαλᾷ del lupo (v. 90), metafora onirica della straziante morte di Polissena e di Polidoro, si traduce in questi versi in una proiezione dell'azione su Ecuba. Questa volta saranno le sue unghie a tingersi di vermiglio, come quelle di un lupo³⁶³, per il sangue provocato dal rituale del lutto³⁶⁴, definito come uno σπαραγμός, termine che anticipa anche l'atto sanguinoso di vendetta di cui lei e le troiane saranno protagoniste contro i figli di Polimestore. Ecuba incarna così anche la ferocia del lupo contro il suo rivale.

Riguardo al sostantivo σπαραγμός, si può aggiungere una considerazione che mette in rilievo il furore bacchico a cui si abbandonerà la regina. Il termine, infatti, è indice di una totale perdita di controllo della razionalità, che è possibile individuare anche nelle *Baccanti*, descritte nell'atto di compiere un efferato squartamento di donne e di vacche con le loro mani (ἡμεῖς μὲν οὖν φεύγοντες ἐξηλύξαμεν βακχῶν σπαραγμόν, αἱ δὲ νεμομέναις χλόην μόσχοις ἐπῆλθον χειρὸς ἀσιδήρου μέτα: *noi dunque fuggendo evitammo il dilaniamento bacchico ed esse sulle giovenche che pascevano l'erba si avventarono senza alcun ferro nelle mani*, vv. 734-735). Si tratta dunque di un'anticipazione della trasformazione psicologica e pragmatica a cui si abbandonerà Ecuba dopo aver appreso di Polidoro (la cui morte è menzionata nei versi successivi del Terzo Episodio), tuttavia l'atto selvaggio è anche un preludio della sua metamorfosi.

³⁶² Si noti l'uso del plurale che richiama i due figli di Ecuba.

³⁶³ Vi è quasi uno scambio di ruoli tra lei ed Odisseo, che continua con l'agone retorico che la regina utilizza per persuadere Agamennone.

³⁶⁴ La stessa immagine si riscontra in Aesch., *Cho.*, 24: πρέπει παρὴς φοίνισσ' ἀμυγμοῖς| ὄνυχος ἄλοκι νεοτόμῳ.

III.8 Terzo Episodio (vv. 658-904)

Ad aprire la scena è la serva mandata da Ecuba ad attingere l'acqua rituale per i funerali di Polissena, che fa il suo ingresso recando un cadavere. Uscita dalla tenda, la regina resta sorpresa vedendo quello che inizialmente ritiene essere il corpo della figlia, ma che poi attribuisce a Cassandra la profetessa (τὸ Βακχεῖον κάρα| τῆς θεσπιωίδου Κασσάνδρας: *il corpo invasato da Dioniso della profetessa Cassandra*, vv. 676-677). Il riconoscimento di Polidoro avviene solo quando l'attendente toglie i veli dal suo corpo: ἀλλ' ἄθρησον σῶμα γυμνωθὲν νεκροῦ,| εἴ σοι φανεῖται θαῦμα καὶ παρ' ἐλπίδας (*ma osserva il corpo nudo del morto, se non ti sembra degno di meraviglia e inaspettato*, vv. 679-680). Nell'invito ad ἀθρεῖν, lessema con cui si indica l'osservazione, si suggerisce l'idea di un cambiamento fisico in corso, dal momento che, con lo stesso radicale, l'aggettivo ἀθρόος esprime un mutamento ottico che incide nella visione d'insieme³⁶⁵. Benché solo sognato, il momento si manifesta ora nella sua interezza e sarà la scintilla per il cambiamento propriamente fisico di Ecuba. Al realizzare l'accaduto, la donna emette un grido di disperazione (vv. 681-682):

οἴμοι, βλέπω δὲ παῖδ' ἐμὸν τεθνηκότα,
Πολύδορον, ὃν μοι Θρήϊξ ἔσωιζ' ἀνὴρ.

(*ah, lo vedo mio figlio morto, Polidoro, che l'uomo trace doveva tenere in salvo*).

L'interiezione iniziale οἴμοι, espressione di dolore, indica anche un ravvisamento del figlio non solo dal punto di vista fisico, ma anche onirico, come denota il reiterarsi dell'esclamazione al v. 702 (ὦμοι αἰαῖ) nel quale la regina collega il suo sogno all'evento e lamenta l'amara consapevolezza della sua autenticità, chiarita dall'uso di βλέπω che indica l'atto e lo sforzo della visione, rivelatasi nella sua concretezza. Inizia così il lamento della regina che doveva essere in trimetri probabilmente cantati³⁶⁶, in un dialogo rivolto a suo figlio morto (vv. 684-687):

³⁶⁵ Mugler 1964, p. 16.

³⁶⁶ Battezzato 2018, p. 164.

ὦ τέκνον τέκνον,
αἶαι, κατάρχομαι νόμον 685
βακχεῖον, ἐξ ἀλάστορος
ἀρτιμαθῆς κακῶν.

*(Oh figlio, figlio,
ah inizio il canto dionisiaco;
ho appena saputo le sventure causate da uno spirito malvagio).*

L'impiego del verbo κατάρχομαι, con cui si designa propriamente l'esordio di un pezzo musicale (che si riallaccia anche all'espressione ἤξει τι μέλος γοερὸν γοεραῖς, v. 84), doveva indicare un'esecuzione cantata da parte della protagonista, sebbene il termine faccia riferimento anche all'inizio di un rito³⁶⁷. Il νόμον βακχεῖον esprime così un canto emozionale³⁶⁸ preludio della trasformazione emotiva e fisica di Ecuba³⁶⁹, che si convertirà in una spietata vendicatrice. L'uso dell'epanalessi nella battuta ἄπιστ' ἄπιστα, καινὰ καινὰ δέρκομαι (*incredibili, incredibili, le cose nuove che vedo*, v. 689), inoltre, marca lo stupore della donna, mentre la ripetizione dell'aggettivo καινὰ richiamando l'ἔσται τι νέον (v. 83) pronunciato dopo la narrazione onirica, anticipa il sopraggiungere di nuovi dolori, questa volta per chi si è macchiato del crimine. Seguono, infatti, gli interrogativi rivolti alla vittima sulle circostanze della sua morte: ὦ τέκνον τέκνον ταλάινα ματρός,| τίني μόρῳι θνήϊσκεῖς, τίني πότμῳι κείσαι,| πρὸς τίνος ἀνθρώπων; (*figlio, figlio di una madre infelice, di quale morte sei morto? Per quale fato giaci cadavere, da quali uomini?*). La serva lì presente non è in grado di dare una risposta, ma aggiunge informazioni sul suo ritrovamento ἐπ' ἅκταϊς νιν κυρῶ θαλασσίαις (*l'ho trovato sulla riva del mare*, v. 697); πόντου νιν ἐξήνεγχε πελάγιος κλύδων (*l'avevano portato le onde del mare aperto*, v. 701), grazie alle quali Ecuba capisce la pienezza della sua visione (vv. 702-706):

³⁶⁷ LSJ, s.v. In Eur. *IT*, 40, il termine allude alla consacrazione rituale che Ifigenia compie con l'acqua lustrale per le vittime destinate al sacrificio.

³⁶⁸ In Xen., *Symp.*, IX, 3, si menziona ὁ βακχᾶϊος ῥυθμός, un particolare canto associato a Dioniso che doveva essere accompagnato con il flauto.

³⁶⁹ Nussbaum 1986, p. 409, ritiene che questi versi diano la prima indicazione del declino morale della regina. Secondo la filosofa nel termine νόμος viene utilizzato un gioco di parole basato sul doppio senso di "melodia" e "legge". L'interpretazione non è considerata convincente da Mossman 1995, p. 167, che esclude il *nomos* della vendetta di fronte a quello civilizzato, menzionato dalla regina nel suo appello ad Agamennone (vv. 799-805).

ὦμοι, αἶαι,
 ἔμαθον ἐνύπνιον ὁμμάτων
 ἐμῶν ὄψιν (οὐ με παρέβη φάντα-
 σμα μελανόπτερον), 705
 ἄν ἐσεῖδον ἀμφὶ σοῦ, ὦ τέκνον, οὐκέτ' ὄντος Διὸς ἐν φάει.

(ah, ho capito la visione che i miei occhi hanno avuto in sogno, (non “si è allontanata da me”, non mi è sfuggita l'apparizione dalle ali di tenebra), la visione che ho avuto su di te, figlio mio, tu che non eri più nella luce diurna di Zeus).

Come già anticipato, questo passo ha indotto Cederstrom a supporre che le indicazioni riportate dalla serva, contenendo alcune parole utilizzate da Polidoro nel Prologo (κεῖμαι ἐπ' ἄκταϊς, v. 28), rievochino in Ecuba il sogno nel quale il fantasma appariva parlandole³⁷⁰. La studiosa suppone pertanto che la regina abbia due visioni notturne, la prima su Polidoro e la seconda in forma simbolica su Polissena³⁷¹. Se tale riflessione sembra ragionevole, resta tuttavia da risolvere il problema sulla *suspense*, che verrebbe a mancare, se il pubblico fosse già a conoscenza del sogno nella sua pienezza. Sarebbe invece più probabile pensare che, come l'identificazione del fantasma da parte di Ecuba con quella del proprio figlio è posteriore al rinvenimento del suo corpo, così anche il pubblico, si renda conto solo in un secondo momento di aver assistito contemporaneamente al pieno contenuto del sogno comunicato da Polidoro. L'invocazione della regina alla terra dalle nere ali rappresenta allora l'anima del giovane troiano che porta il messaggio simbolico alla madre, quasi come in un sogno omerico.

Se Ecuba ricompone ora tutta la verità di fronte al cadavere del ragazzo, gli spettatori, che conoscono già gli eventi, realizzano nello stesso tempo l'interesse del sogno di Ecuba insieme a lei³⁷².

³⁷⁰ Della stessa opinione è Brillante 1988, pp. 429-447.

³⁷¹ Cederstrom 1972, pp. 165 ss.

³⁷² Questa ambiguità non eliminerebbe un effetto sorpresa per il pubblico, che già conosce le informazioni, ma che vive la vicenda della protagonista insieme a lei nel suo progredire. La rivelazione e la percezione “del subconscio” costituirebbero dunque un evento inaspettato anche per gli spettatori. Anche il lettore moderno, leggendo il dramma, non può rendersi

La scena trova analogie con due passi eschilei, nel primo dei quali, Atossa racconta un ὄναρ ἐναργές (Aesch., *Pers.*, vv. 176-179) della cui veridicità si rende conto solo più tardi, all'annuncio della disfatta dell'esercito persiano di Serse da parte del messo (Aesch., *Pers.*, 518: ὦ νυκτὸς ὄψις ἐμφανῆς ἐνυπνίων,| ὥς κάρτά μοι σαφῶς ἐδήλωσας κακά· *oh visione della notte che mi sei apparsa nel sonno, con quanta chiarezza mi mostrasti queste sciagure*). Nel secondo esempio, Eteocle si ricrede sulla visione che aveva trascurato: ἄγαν δ'ἀληθεῖς ἐνυπνίων φαντασμάτων| ὄψεις, πατρῶιων χρημάτων δατήριοι (Aesch., *Sept.*, 710-711: *troppo vere erano quelle visioni di fantasmi notturni, che spartivano i beni paterni*). Nei due casi citati l'uso degli aggettivi ἐμφανῆς³⁷³ ed ἀληθεῖς, in riferimento alla ὄψις e alle ἐνύπνια φαντάσματα, chiarisce che i protagonisti operano un'identificazione di tipo soggettivo sulle apparizioni notturne, riconosciute come autentiche però solo al realizzarsi degli eventi. In maniera analoga, questo processo ricorre anche nelle parole di Ecuba, dove l'espressione ἐνύπνιον ὄψιν ὁμμάτων ἐμῶν conferisce maggiore oggettività all'evento, dal momento che la definizione ἐνύπνιον ὄψιν (cioè la visione in un sogno) è accompagnata dal sostantivo ὄμμα, termine che indica propriamente l'organo della vista³⁷⁴.

Secondo il coro la regina è ὄνειρόφρων, ossia in grado di spiegare il sogno e sapere chi è il responsabile (τίς γὰρ νιν ἔκτειν'; οἷσθ'ὄνειρόφρων φράσαι; *infatti chi lo uccise? Sai dirlo ispirata dal sogno?* v. 708). La pronta risposta di Ecuba, infatti, ricade con certezza su Polimestore, che, d'altra parte, è l'unico sospettabile di aver commesso il delitto³⁷⁵: ἐμὸς ἐμὸς ξένος, Θρήκιος ἵππότης (*il mio, il mio ospite, il cavaliere della Tracia*, v. 710). La sua emozione è intensificata ancora dall'uso dell'epanalessi, che mette in rilievo il disinganno riguardo la lealtà del re trace, che ha violato il vincolo di ospitalità: ἄρρετ'άνωνόμαστα, θαυμάτων πέρα (*cose indicibili e senza nomi, supera l'incredibile*, v. 714). Tra gli ἄρρετα, le cose indicibili³⁷⁶, era incluso anche l'assassinio di un ospite, come ricorda anche Isocrate (*Isoc.*, XII, 121-122), che

conto che alla fine dell'effettivo contenuto onirico e solo a questo punto comprende dunque la messa in scena del sogno.

³⁷³ Mugler 1964, p. 140, s.v. ἐμφανῆς: *adjectif exprimant qu'un objet est placé dans la lumière ou qu'il réfléchit la lumière.*

³⁷⁴ Mugler 1964, s.v. ὄμμα.

³⁷⁵ Gregory 1999, ad 710.

³⁷⁶ Polissena usa questa definizione nell'indicare la sua morte (v. 200), per quanto il verso sia posto tra *cruces*. Cfr. Collard 1991, p. 168.

nel IV sec., a.C. lo considera come una delle maggiori trasgressioni insieme al fratricidio, al parricidio, all'incesto e al cannibalismo³⁷⁷, mentre gli ἀωνόμαστα designano dei fatti innominabili e indecenti che ben si addicono alla figura di Polimestore, mai menzionato direttamente nel dramma se non nella scena dell'inganno contro di lui. L'espressione θαυμάτων πέρα (che richiama il θαῦμα usato dalla serva nell'indicare il cadavere di Polidoro al v. 680), infine, ricorre nella designazione di eventi che toccano quasi il meraviglioso (Eur., *Ba.*, 667; *IT*, 839-840).

I tre termini, secondo Schlesier pertengono alla sfera dei misteri dionisiaci, poiché con ἄρρητ'ἀβακχεύτοισιν erano definite le orge bacchiche di cui non si poteva parlare ai non iniziati, insieme all'impossibilità di pronunciarne i nomi. Ecuba combinerebbe dunque una descrizione di ciò che ha visto in sogno con ciò che vede ora sul corpo di Polidoro e ne dà un resoconto dissimulato e allo stesso tempo rivelatore, secondo lo stile tipico degli eventi di culto³⁷⁸. L'uso di διαμοιράω in questo contesto, secondo la studiosa, indicherebbe che il ragazzo era un'offerta rituale, ma, ciò che risalta è soprattutto l'avidità di Polimestore che sacrifica il figlio di Ecuba, definita dal coro con l'aggettivo πολυπονωτάτην³⁷⁹ (v. 722), più per l'oro che per reali motivi religiosi.

Il lamento della donna provoca l'ingresso in scena di Agamennone, mentre il corpo di Polidoro giace a terra, presenza silenziosa ma determinante ed efficace se paragonata al precedente ruolo di spettro che introduce il Prologo: ἔα' τίν'ἄνδρα τόνδ'ἐπὶ σκηναῖς ὀρώ| θανόντα Τρώων; οὐ γὰρ Ἀργεῖον πέπλοι| δέμας περιπτύσσοντες ἀγγελλουσί μοι. (*Ah! Ma chi è quest'uomo che vedo qui davanti alle tende, che è morto, dei Troiani? Infatti, le vesti che avvolgono il corpo non me lo annunciano greco*, vv. 733-735). La vista del cadavere da parte dell'uomo è segnalata dall'esclamazione ἔα, indicante sorpresa ma anche dispiacere³⁸⁰, spesso usata come segno parziale di visione di un personaggio che si trova *onstage*, ma ha concluso la sua funzione³⁸¹. Polidoro, da fantasma protagonista, ritorna sulla scena distinguendosi per le sue vesti e, si può proprio affermare che ora siano loro a parlare. È suggestivo pensare che il corpo si trovi anche nella stessa posizione che egli

³⁷⁷ Gregory 1999, *ad* 713.

³⁷⁸ Schlesier 1988, p. 117, n. 19.

³⁷⁹ Il termine, preceduto dal prefisso avverbale πολυ-, rievoca il nome dei due figli morti. Cfr. anche Battezzato 2018, p. 169.

³⁸⁰ LSJ, s.v. ἔα.

³⁸¹ Mastronarde 1979, pp. 22-26; Battezzato 2018, p. 170.

ricopriva nell'introduzione, ἐπὶ σκηναῖς, e in particolare davanti alla tenda della regina, la quale in entrambi gli episodi esce dal suo alloggio: se nel Prologo, turbata, compie un movimento περᾷ ὑπὸ σκηνῆς (*esce da sotto la tenda*: v. 52) che spinge l'*eidolon* di Polidoro ad allontanarsi, in questa circostanza si muove περῶσα τυγχάνει δόμον ὕπο³⁸² (*si trova ad uscire dalla casa*: v. 665). Così anche il peplo doveva assumere presumibilmente un ruolo di primo piano nella caratterizzazione della scena³⁸³.

Ecuba non risponde alla domanda formulata da Agamennone su chi sia il morto, ma parla a sé stessa in un monologo che può essere sentito solo dal pubblico. Nel rivolgersi alla propria persona la donna usa il vocativo δύστην'(ε) (v. 736), come se si stesse indirizzando ad un altro personaggio. La scena sembra riprodurre proprio lo sdoppiamento di Polidoro, che nel Prologo si rivolge agli spettatori come fantasma e appare al contempo in forma onirica alla madre, in un simile effetto comunicativo: come la regina nel sogno non ha chiaro il significato di quelle figure, così il sovrano non comprende i "tra sé" della regina (οὔτοι πέφυκα μάντις, ὥστε μὴ κλυὼν| ἐξιστορῆσαι σῶν ὁδὸν βουλευμάτων: *non sono un profeta, se non ti ascolto non posso capire la strada dei tuoi pensieri*, vv. 743-744) ed Ecuba finalmente, si getta ai suoi piedi in gesto di supplica per cercare di vendicare i suoi figli³⁸⁴ (τιμωρεῖν³⁸⁵ τέκνοισι τοῖς ἑμοῖσι, vv. 749-750). Le immagini delle due scene si intrecciano a ristabilire un rapporto di continuità tra le vicende dei suoi due ragazzi e, similmente a quanto aveva fatto con Odisseo con il ricorso alla persuasione, questa volta la donna si rivolge ad Agamennone con un discorso capzioso contro Polimestore, evidenziandone il carattere ignobile determinato da empietà³⁸⁶, mancanza di rispetto verso il morto,

³⁸² Nel Prologo Polidoro commenta la miserevole condizione della madre che, ἐκ τυραννικῶν δόμων, vede il giorno della sua schiavitù (v. 55).

³⁸³ *In Euripides' plays the gorgeous garments of his eastern barbarians are mentioned on several occasions*: Hall 1985, p. 136. La similarità tra le due scene doveva inoltre costituire un legame nel rafforzare l'unità delle parti strutturali del dramma. Mastronarde 2010, p. 72, ha rilevato nell'*Ecuba* la presenza di *scene specchio*, finalizzate a collegare il doppio intreccio del plot.

³⁸⁴ La vendetta su Polimestore viene vista come una compensazione per le due morti: Battezzato 2018, p. 172.

³⁸⁵ Il verbo τιμωρέω, raro nei drammi euripidei, ricorre sei volte per bocca di Ecuba e sempre in riferimento a Polimestore. L'azione che il pubblico sente è dunque quella di una vendetta giusta, un dovere da parte di un parente: Meridor 1978, pp. 28 ss.

³⁸⁶ Eur., *Hec.*, 791-792: οὔτε τοὺς γῆς νέρθεν οὔτε τοὺς ἄνω| δείσας δέδρακεν ἔργον ἄνοσιωτατον (*non temendo né gli dei che stanno sottoterra né quelli che stanno sopra, ma ha commesso una colpa che è il colmo dell'empietà*). Tale affermazione rievoca, in antitesi,

violazione delle relazioni di amicizia e delle leggi. Nel nome di queste ultime, rivendica giustizia, ed infine ricorre alla *charis* nella sua particolare accezione erotica, facendo leva sul legame che il re argivo intrattiene con Cassandra e che instaura una relazione di debito e di parentela con la regina troiana. In ultima analisi, fa appello a qualsiasi capacità persuasiva, ricorrendo ad espressioni tratte dal linguaggio artistico³⁸⁷ ed immaginando una fantastica trasformazione del suo corpo³⁸⁸. Il desiderio è che ogni sua parte e ogni arto, per un prodigio, si animino a supplicare Agamennone e moltiplicare la sua implorazione, secondo una modalità che lo stesso Dedalo era stato capace di realizzare per le sue statue, a cui era attribuita la prerogativa di muoversi e parlare³⁸⁹ (vv. 836-838). Nella fantasia di essere un *eidolon* che possa essere convincente con il suo uditorio, il personaggio si assimila ai suoi due figli. Polidoro è, infatti, l'ombra, il doppio che nel Prologo racconta in prima persona la propria vicenda e la cui presenza rimarca davanti agli spettatori il ruolo di vittima, facendo apparire in modo negativo ed ignobile la figura di Polimestore per l'avidità e il trattamento indegno del suo corpo. In proposito, Mossman ritiene che la scelta euripidea di far parlare il fantasma all'inizio del dramma implichi un orientamento del pubblico ad essere simpatetico nei suoi confronti³⁹⁰ e lo induca ad una condanna del re trace, contro il quale ci si attende una vendetta. Benché in questa scena il

l'invocazione che Ecuba rivolge agli dei del cielo – Zeus – e a quelle ctonie – Nyx e Chton – dopo i sogni angoscianti (vv. 68-72).

³⁸⁷ Già ai vv. 807-808 Ecuba chiede ad Agamennone di guardarla come fa un pittore che scruta la sua opera da una certa distanza. Questo immaginario, secondo Steiner 2001, pp. 51 ss., suggerisce una doppia trasformazione che vede in Agamennone l'artista e nella regina un prodotto artistico del quale si vuole enfatizzare il *pathos* e suscitare una simpatetica risposta alla sua persona, non solo da parte del re, ma anche del pubblico. La protagonista rappresenta dunque anche un'oggettivazione dell'atto che performa.

³⁸⁸ Tale immaginario coincide con una metamorfosi e richiama quello di animale latente nell'agone con Odisseo. Michelini 1987, p. 152, afferma che il riferimento a Dedalo come autore di capolavori porrebbe le parole grottesche di Ecuba in maggiore contrasto. Di diversa opinione è invece Mossman 1995, p. 129, secondo la quale il riferimento serve a caratterizzare l'immagine della protagonista in maniera simile a quella di una statua, un'immagine dettagliata in cui viene curata la gestualità, che è una forma di comunicazione fondamentale nell'arte della persuasione.

³⁸⁹ Si noti che nell'introduzione del *Catalogo delle navi*, in *Il.*, II, 484-493, si presenta un immaginario simile a quello euripideo, che serve a segnalare le limitazioni dell'arte e della poesia come mezzo verbale. Il paragone impiegato da Ecuba funge però come mezzo di espressione efficace per esternare le emozioni: Steiner 2001, p. 53. Scegliendo di divenire un solo strumento parlante, Ecuba anticipa la sua metamorfosi in una cagna, che le garantisce il desiderio di vendetta: Gregory 1991, p. 111

³⁹⁰ Mossman 1995, pp. 177 ss.

cadavere del giovane resti silente, tuttavia risulta eloquente grazie anche alle parole della regina.

Il paragone con una statua riafferma, però, anche un legame tra Ecuba e Polissena la quale al v. 560 era stata definita simile ad un'opera di scultura (ἔδειξε στέρνα θ'ὥς ἀγάλματος| κάλλιστα)³⁹¹. Nel rivolgersi ad Agamennone, la regina chiede di essere contemplata a distanza come un quadro³⁹² (vv. 807-808), affinché le sue sofferenze possano essere viste dalla giusta prospettiva. Aggiunge, inoltre, che la sua forza risiede nell'ὄχλον Τρωιάδων, la massa³⁹³ delle donne (v. 880) e nel δεινόν τὸ πλῆθος³⁹⁴ (v. 884), una terminologia che in precedenza aveva disprezzato (v. 607) nel riferirsi alla coesione dell'esercito tanto perorata da Odisseo³⁹⁵ (e prefigurando così la sua trasformazione in "cagna", per l'appropriazione di un comportamento tipico dei demagoghi). Con tale atteggiamento la regina consegue, infine, la compassione del sovrano, che darà il suo tacito accordo pur avendo cura di non apparire parziale, mentre Ecuba manda una serva a chiamare Polimestore e i suoi figli, accelerando il momento della vendetta.

III.9 Terzo Stasimo (vv. 905-952)

Il canto lirico, in linea con gli altri due, tratta il tema della guerra di Troia: se nel Primo Stasimo il coro immagina il suo futuro dopo la distruzione della città e nel Secondo ricorda il passato che causò la guerra, nel Terzo narra il momento della sua conquista³⁹⁶, presentata mediante la poetica immagine della corona di torri urbane

³⁹¹ Per le analogie si veda Aesch, *Ag.*, 240-242: ἔβαλλ'ἕκαστον θυθῆρων ἀπ'ὄμματος βέλει| φιλοίκτωι, πρέπουσα τῶς| ἐν γραφαῖς, προσεννέπειν| θέλους'(α), (*lei lanciava a ciascuno dei sacerdoti occhiate, come pietose frecciate, vivida e bella come un quadro dipinto*) in cui il ritratto di Ifigenia, impossibilitato a parlare è comunque eloquente.

³⁹² Eur., *Hec.*, 807-808: ὥς γραφεὺς τ'ἀποστασεῖς| ἰδοῦ με κἀνάθρησον οἳ'ἔχω κακά (*come un pittore, allontanati prima e poi guardami e vedi quali sofferenze mi affliggono*).

³⁹³ Il termine ha sempre connotazione negativa: cfr. Eur., *Hipp.*, 986-989; *Suppl.*, 411; Battezzato 2018, p. 190.

³⁹⁴ Il sostantivo compare anche nel v. 866 per indicare la moltitudine dei cittadini in termini di giustizia: in tale passaggio Ecuba sta rovesciando un *topos* democratico, con cui afferma che le leggi scritte limitano la libertà dei Greci.

³⁹⁵ L'astuto eroe nel suo agone con Ecuba parla sempre in termini collettivi e di coesione del gruppo militare (vv. 218 ss.).

³⁹⁶ Il tema della presa di Troia funge da elemento di coesione tra il Terzo Episodio ed il Quarto: lo *status* di regina di Ecuba dipende, infatti, dalla sua città e dalla sua sopravvivenza,

avvolte dal fumo (ἀπὸ δὲ στεφάναν κέκα-|ρσαι πύργων, *hanno reciso la corona di torri*: vv. 911-912).

Una simile descrizione si riallaccia ai dettagli forniti nel Prologo da Polidoro il quale, per informare il suo pubblico, si serve di una simile metafora vegetale per indicare sé stesso: ἔως μὲν οὖν [...] πύργοι τ' ἄθραυστοι [...] καλῶς ὥς τις πτόρθος ἠύξομην (*finché le torri erano intatte, vivevo bene come un germoglio*, vv. 16-20) e che determina una corrispondenza con il sostantivo στεφάναν, usato dal coro per definire la florida cinta muraria.

Il sacco di Troia in questi versi è narrato attraverso gli occhi della vittima, così come il fantasma del principe troiano racconta la propria tragedia in prima persona, e le donne del coro ricoprono il ruolo che lo spettro di Polidoro aveva nel Prologo (in quanto *eidolon* è in grado di conoscere tutti gli eventi), continuando e completando la sua narrazione sulla caduta della città, alla quale egli non aveva potuto assistere. La descrizione dell'evento avviene mediante due scene di vita privata ambientate nel cuore della notte, quando ὕπνος ἡδὺς ἐπ' ὄσσοις| σκίδναται (*il dolce dormire cala sugli occhi*, vv. 915-916).

Concepito come una sostanza versata sugli occhi, il sonno è qui associato alla rovina (μεσονύκτιος ὠλλύμαν, *a mezzanotte cominciò la mia rovina*: v. 914) ed è inteso come qualcosa che interviene sulle φρένες umane rendendole torpide, quasi ebbre, e quindi incapaci di coscienza³⁹⁷. La “modalità sognante” ma non propriamente onirica delle coreute viene ribadita anche nelle due strofe successive, che si focalizzano sulla descrizione di una troiana assorta nell'atto di acconciarsi i capelli χρυσέων ἐνόπτρων λεύσσους' ἀτέρμονας εἰς αὐγάς (*guardando nei raggi infiniti*³⁹⁸ *di specchi d'oro*, vv. 925-926); la sua immagine riflessa nei molteplici raggi d'oro prodotti dalle metalliche superfici simbolizza e prepara l'imminente distruzione, della

un motivo che determina anche il comportamento di Polidoro e del coro. Cfr. Mossman 1995, p. 87.

³⁹⁷ Il concetto appare già presente in Omero: *Il.*, II, 19; XIV, 164, 253. Anche in Eraclito, fr. 26 DK si riscontra la stessa visione del sonno che consiste in un esercizio offuscato della ragione e connesso con lo stato di ebbrezza: Brillante 1991, pp. 64-66.

³⁹⁸ L'uso del plurale in questa descrizione secondo Collinge deriverebbe dall'impiego di uno specchio anteriore ed uno posteriore affinché la donna possa vedere la sua acconciatura, riproducendo una vista infinita: Collinge 1954, p. 35. L'idea ci induce a immaginare anche una metafora allo sguardo complessivo degli stasimi, che vanno in avanti verso una prospettiva futura e indietro verso quella passata, in un procedimento a ritroso, come un testo narrativo riflesso in uno specchio.

quale le donne sono ignare³⁹⁹. Lo specchio, inoltre, è metafora di illusorietà e in Platone riflette la mente di una persona addormentata⁴⁰⁰, creando una contrapposizione tra l'opaca e doxastica atmosfera di veglia rievocata dal coro e la lucida attività onirica di Ecuba, la cui φρήν appare simile ad *una mente che brilla di occhi* (Aesch., *Eum.*, 104: εὔδουσα γὰρ φρήν ὄμμασιν λαμπρύνεται). Se l'oggetto possiede un significato erotico⁴⁰¹, si connette però anche al mondo dionisiaco e della caccia, giacché, come elemento tipico del rituale orfico⁴⁰², lo specchio permette la cattura di Dioniso Zagreo da parte dei Titani (nel Primo Stasimo, peraltro, essi appaiono *addormentati dal doppio bagliore della fiamma di Zeus*⁴⁰³, vv. 472 ss.). Di fronte al pericolo, Zagreo cerca di difendersi mutando continuamente forma⁴⁰⁴ (si tratta dunque di una metamorfosi), ma, poiché si imbatte nella sua immagine riflessa, finalmente viene catturato, fatto a pezzi e divorato dai Titani, i quali saranno puniti da Zeus e ridotti in fumo e ceneri dal suo fulmine⁴⁰⁵.

Infine, lo strumento "incantatore" viene ricordato dagli autori antichi come un mezzo per la cattura di alcuni animali (Ath., *Deipn.*, IX, 42; Ael., *N.A.*, XVII, 25, Diod., *Bibl. Hist.*, XVII, 90, 2-3), e ciò rievoca l'immagine ferina delle donne troiane – le quali nella Parodo si definiscono δοριθέρατος (v. 103) – e la presa della loro città.

L'elemento catoptrico, in maniera simile al sogno, rispecchia la vicenda delle troiane, di cui ne simboleggia lo stato schiavile e l'associazione al mondo animale. Esso allude inoltre alla loro metamorfosi (concreta e metaforica), per la quale le

³⁹⁹ Segal 1993, p. 160.

⁴⁰⁰ Si veda la discussione sulla poesia e la *mimesis* in Plat., *Rep.*, X, e in particolare 595-596e; VII, 514; McCarty 1989, p. 164. Anche l'immagine riflessa in uno specchio, che è un doppio, è definita con il sostantivo εἶδωλον: LSJ, s.v.; in Plat., *Alc.*, I, 132 e-133 a, si definisce *eidolon* la propria immagine riflessa nell'occhio della persona che si ha di fronte attraverso la pupilla.

⁴⁰¹ McCarty 1989, pp. 176 ss. La privazione dell'erotismo richiama il sacrificio di Polissena e la sua associazione ad un animale selvaggio, una caratterizzazione propria pure delle donne troiane "cacciate con la lancia".

⁴⁰² Seaford 2006, p. 78.

⁴⁰³ Nel Primo Stasimo della tragedia, le donne del coro immaginano di ricamare un peplo in onore di Atena con la battaglia contro i Titani. Lo stesso soggetto viene menzionato anche nella Parodo dell'*IT*, nella quale la protagonista sogna di riprendere le attività femminili e di poter istoriare le figure di Atena e la Titanomachia. Benché Matteuzzi ritenga che si tratti di un episodio spesso confuso con la Gigantomachia, che metteva in evidenza le scene mitologiche riguardanti la dea (Matteuzzi in Albini 1987a, p. 98, nn. 222-224), la citazione sembra qui essere un voluto riferimento ai Titani per la loro connessione con Dioniso.

⁴⁰⁴ Andriani 1978, p. 78; McCarty 1989, p. 173; Detienne 1979, pp. 69 ss.

⁴⁰⁵ Detienne-Vernant 2014, p. 9.

donne sono rappresentate come cagne pronte alla vendetta e in preda alla follia bacchica, che scatena la violenza contro Polimestore e i suoi figli descritta nell'Esodo.

III.10 Esodo (vv. 953-1295)

Con un saluto rivolto a Priamo ed Ecuba, il re trace entra in scena fingendo il suo rammarico verso l'amara condizione della regina e la morte di Polissena: δακρύω σ' είσορῶν πόλιν τε σὴν| τήν τ' ἄρτίως θανούσαν ἔκγονον σέθεν (*piango, vedendo te e la tua città e tua figlia appena uccisa*, vv. 954-955). Il passaggio viene espunto da Nauck, il quale ritiene insensato l'accento a Priamo, alla cui morte si fa riferimento fin dall'inizio del dramma, senza però considerare che anche la menzione della principessa troiana dovrebbe allora apparire fuori luogo⁴⁰⁶. Questi versi, invece, denotano ironia: Polimestore accenna a due personaggi già morti, con particolare riferimento alla ragazza, mentre sulla scena doveva essere presente ancora il cadavere di Polidoro⁴⁰⁷ (in questo caso si può osservare una corrispondenza nell'identificazione di fratello e sorella già attuata in precedenza da Ecuba e un'antitesi con i due figli di Polimestore, ai quali non si accenna, ma che sono ugualmente presenti sul palcoscenico⁴⁰⁸). A rendere ironico l'enunciato è l'uso, da parte del re trace, del participio είσορῶν che se da un lato si riferisce alla regina e alla città, comunicando una visione diretta, dall'altro esprime l'appresa notizia della morte di Polissena⁴⁰⁹. Tuttavia, se si pensa all'accecamento imminente di Polimestore, per il quale l'uomo non avrà più il dono della percezione visiva, il termine manifesta

⁴⁰⁶ Battezzato 2018, p. 204: *it is unlikely that Polymestor had seen Polyxena on his way to the camp or that she is onstage now.*

⁴⁰⁷ Sulla presenza del cadavere in scena, vi sono pareri discordanti: secondo Battezzato 2010, p. 269, e Battezzato 2018, p. 192, gli attendenti di Agamennone portano via il cadavere di Polidoro, perché nei versi successivi (1212-1213, 1224-1225, 1228-1230) Ecuba avrebbe potuto utilizzare dei deittici nel riferirsi a suo figlio. Nella scena però Polimestore è già stato accecato per cui non avrebbe molto senso da parte della regina utilizzare dei dimostrativi che ne indichino la vicinanza. Diversa l'idea di Mossman, con cui concordo, secondo la quale il cadavere resta sulla scena fino alla fine: Mossman 1995, p. 60.

⁴⁰⁸ I figli di Polimestore entrano a partire dal v. 952, ma la loro presenza viene menzionata da Ecuba solo nei versi 979 e 998, e da Polimestore al v. 1001 senza che vengano utilizzati dei deittici. L'unica volta che il re trace ne indica la presenza con un dimostrativo è al v. 1005.

⁴⁰⁹ Battezzato 2018, p. 204.

un probabile ed intenzionale equivoco di fronte al cadavere del giovane troiano⁴¹⁰ (già in precedenza oggetto di fraintendimento).

Spesso impiegato in riferimento ai sogni, il verbo rappresenta l'apparenza dell'osservazione reale e l'errore del sovrano, di fronte alla materialità dei fatti. L'uso dell'avverbio temporale ἀρτίως potrebbe indicare, in effetti, la presenza di un cadavere, quello del giovane troiano, recentemente portato sulla scena. Il gioco visivo prosegue con la risposta di Ecuba alle parole di Polimestore: αἰσχύνομαί σε προσβλέπειν ἐναντίον,| Πολυμήστορ, [...] αἰδώς μ' ἔχει [...] κούκ ἂν δυναίμην προσβλέπειν ὀρθαῖς κόραις (*mi vergogno a guardarti in faccia, Polimestore, ho pudore e non potrei guardar(t)ti diritto negli occhi*, vv. 968-972). La regina insiste nell'utilizzare προσβλέπω che indica l'azione del guardare verso un oggetto "con le pupille", l'organo che secondo Platone⁴¹¹ e Plinio⁴¹² è come un perfetto specchio che riflette non solo ciò che si osserva ma anche l'intera immagine interiore dell'osservatore. Il suo volgere lo sguardo dall'altra parte significa dunque non mostrare i propri propositi⁴¹³ (imminenti) ma anche non far trapelare la percezione di ciò che la regina già conosce, visto attraverso il sogno (εἶδον, v. 90) e confermato dal rinvenimento del cadavere (βλέπω, v. 681). La scena ripropone, in un certo senso, la stessa immagine del gioco degli specchi del Terzo Stasimo, nel quale le donne possono proiettare lo sguardo su vari piani temporali, analogamente alle pupille di Ecuba che riflettono una combinazione di conoscenze del passato, presenti e future.

Con l'interrogativa indiretta εἰ ζῇ (*se vive*, v. 988), la protagonista chiede astutamente notizie sullo stato di suo figlio, una frase che rievoca il precedente momento in cui, nel congedarsi da Polissena, la regina inizia ad attribuire un significato veritiero al sogno, dubitando della sopravvivenza dell'erede (v. 429). Anche la risposta di Polimestore contiene un'allusione inconscia alla visione onirica: le espressioni μάλιστα [...] καὶ δεῦρό γ' ὥς σέ κρύφιος ἐζήτει μολεῖν (*certo [...] anzi, voleva addirittura venire qui da te di nascosto*, vv. 989, 993) rimandano all'occasione

⁴¹⁰ Se si accetta che il cadavere si trovi sulla scena, sarebbe più ironico l'effetto della successiva domanda di Ecuba a Polimestore ai vv. 987 ss.: πρῶτον μὲν εἰπὲ παῖδ' ὄν ἐξ ἐμῆς χειρὸς| πολὺδωρον ἔκ γε πατρὸς ἐν δόμοις,| εἰ ζῇ· τὰ δ' ἄλλα δεύτερόν σ' ἐρήσομαι. (*ma prima di tutto dimmi di mio figlio che hai ricevuto dalle mie mani: dimmi, è vivo? Il resto te lo chiederò dopo*).

⁴¹¹ Plat., *Alc.*, I, 132d-133b.

⁴¹² Plin., *N.H.*, XI, 55, 148: *parva illa pupilla totam imaginem reddat hominis*.

⁴¹³ Battezzato 2018, p. 207.

in cui il fantasma di Polidoro appare effettivamente alla madre⁴¹⁴ nella forma di un *visit dream*. L'aoristo del verbo βλώσκω, che riproduce la dinamica dell'ambulare del ragazzo, inoltre, sembra confermare la concreta presenza fisica del fantasma sul palcoscenico nel Prologo e non al di sopra della *skené*; tuttavia il suo impiego in questa scena allude probabilmente anche alla presenza velata del suo cadavere, precedentemente "arrivato" insieme alla serva e probabilmente presente fino alla conclusione del dramma.

Con parole adulatorie Ecuba convince Polimestore ad entrare nella tenda delle donne troiane, utilizzando il pretesto dell'oro e della rivelazione del nascondiglio di un tesoro presso il tempio di Atena Iliaca⁴¹⁵, aggiungendo il desiderio che l'ospite sia "messaggero" per il figlio (μάλιστα⁴¹⁶, διὰ σοῦ γ' εἴ γάρ εὐσεβῆς ἀνὴρ (*certo, e proprio per tramite tuo, sei un uomo pio*, v. 1004). Ben sapendo che Polidoro è morto, questa affermazione fa immaginare al pubblico che Polimestore sarà mandato da Ecuba nell'Ade, come illustrano anche queste parole: ὥς πάντα πράξας ὧν σε δεῖ στείχῃς πάλιν| ξὺν παισὶν οὐπὲρ τὸν ἐμὸν ὠικισας γόνον (*facendo le cose che devi, ritornerai con i tuoi figli alla dimora dove vive mio figlio*, vv. 1021-1022), nelle quali si accentua il carattere avido del sovrano, ma si prepara anche l'effetto sorpresa, perché suggerisce al pubblico uno sviluppo diverso da quello previsto. È ben noto che Polidoro vive nell'Ade, come indica anche l'uso del verbo οἰκίζω (impiegato nel Prologo al v. 2, per indicare il regno dei morti), ma l'urlo di Polimestore ὦμοι, τυφλοῦμαι φέγγος ὁμμάτων τάλας| ὦμοι μάλ' αὔθις, τέκνα, δυστήνου σφαγῆς (*ahimé, sono cieco nel lume dei miei occhi, infelice! Ahimé di nuovo, ah, figli, l'orrore della vostra morte!* vv. 1035, 1037) indica un radicale cambio di scena, costituito dal suo accecamento e dall'uccisione dei suoi figli all'interno della tenda. A presentare l'uscita "della bestia" al coro e al pubblico è proprio Ecuba: ὄψῃ νιν αὐτίκ' ὄντα δωμάτων πάρος| τυφλὸν τυφλῶι στείχοντα παραφόροι ποδί (*lo vedrai⁴¹⁷ presto davanti alla tenda, camminare*

⁴¹⁴ Gregory 1991, p. 119, *ad* 58.

⁴¹⁵ Questo motivo, secondo Battezzato, si collega alla parentela di Ecuba con Kisseus, re di Tracia e padre di Teano, la sacerdotessa del tempio di Atena, con cui finisce col sovrapporsi. Uno scolio ad Aristofane (*Ves.*, 351), inoltre, ricorda che Odisseo giunse a Troia per rubare il Palladio, fondamentale per vincere la guerra. Ecuba userebbe dunque lo stesso stratagemma di Odisseo per vendicarsi di Polimestore (Battezzato 2010, pp. 276-277), il che suggerisce un'identificazione fra i due personaggi.

⁴¹⁶ L'avverbio riprende la risposta di Polimestore ad Ecuba alla sua domanda sullo stato di Polidoro.

⁴¹⁷ L'affermazione contrasta con la cecità di Polimestore.

cieco con passi barcollanti, vv. 1049-1050); δέδωκε. χωρεῖ δ', ὥς ὁρᾷς, ὃδ' ἐκ δόμων. | ἀλλ' ἐκποδῶν ἄπειμι κάποστήσομαι (*eccolo, vedi che esce di casa. Ma ora mi scosto, mi allontano*, vv. 1053-1054). Con un movimento analogo a quello compiuto da Polidoro nel Prologo che, provocando l'uscita della madre dalla tenda con la sua inquietante apparizione, si discosta per lasciarla entrare in scena (γεραῖαι δ' ἐκποδῶν χωρήσομαι | Ἐκάβη· περᾷ γὰρ ἥδ' ὑπὸ σκηνῆς πόδα, *ma mi scosterò lontano dalla vecchia Ecuba: eccola che esce dalla tenda*, vv. 52-53), la regina si scansa all'ingresso del sovrano nel suo nuovo aspetto. Si ha così una corrispondenza con l'evento onirico e un'ulteriore conferma del fatto che nella sezione introduttiva il fantasma del principe si trovasse in scena, poiché la stessa espressione che la protagonista utilizza per non incrociare il vile traditore⁴¹⁸ è utilizzata anche dal ragazzo quando questi si allontana per evitare di incontrare la madre. Polimestore entra τετράποδος βάσιν θηρὸς ὀρεστέρου, τιθέμενος ἐπὶ χεῖρα καὶ ἵχνος⁴¹⁹ (*quadrupede poggiando il passo di fiera montana con le mani e con i piedi*, vv. 1057-1058), barcollando senza sapere dove andare⁴²⁰, in una posizione indeterminata che caratterizza anche l'ombra di Polidoro.

Ad un'altra associazione con il fantasma invita, inoltre, la caratterizzazione del sovrano: ἀμπτάμενος οὐράνιον ὑψιπετὲς ἐς μέλαθρον, | Ὀαρίων ἢ Σείριος ἔνθα πυρὸς φλογέας ἀφίησιν | ὅσων αὐγάς, ἦ τὸν ἐς Ἄϊδα | μελάγχρωτα πορθμὸν ἄλω τάλας; (sottinteso: *dove devo andare – volando via verso il palazzo*⁴²¹ *alto del cielo, dove Orione o Sirio lanciano i roventi raggi di fuoco dei loro sguardi? O mi devo precipitare infelice al nero stretto di mare che porta nell'Ade?* vv. 1100-1106). Con l'uso del participio di ἀναπέτομαι Polimestore si presenta in una forma leggera (una condizione che caratterizza anche Edipo dopo l'accecamento⁴²²), come una creatura alata che lo rende affine ai sogni⁴²³ e comparabile allo stato lieve di Polidoro, al quale rimanda anche il ricorso al comune verbo αἴσσω, adoperato da entrambi i personaggi.

⁴¹⁸ Secondo Gregory 1991, *ad 1053* e Mossman 1995, pp. 65-66, sarebbe stata utilizzata un'*ekkyklema* per mostrare Polimestore con i suoi figli all'interno. Tuttavia, l'uso dei verbi di movimento indica l'uscita all'esterno del personaggio: Battezzato 2018, p. 219.

⁴¹⁹ Si badi che il termine, che designa l'orma, rafforza il paragone con una belva.

⁴²⁰ Euripide utilizza il verbo κέλλω= approdare, creando l'immaginario nautico di un porto, che richiama il corpo di Polidoro. Tutto l'Esodo si caratterizza per la presenza di metafore o riferimenti ad elementi marini: cfr. vv. 1025, 1068, 1080-1082, 1106, 1162, 1181, 1260, 1261, 1263, 1273.

⁴²¹ μέλαθρον è anche un sostantivo con il quale si indica una tana o una gabbia e si presta, pertanto, alla rappresentazione animale di Polimestore. Cfr. LSJ, s.v.

⁴²² Soph., *OT*, 1308-1311.

⁴²³ In analogia a questo personaggio anche Polimestore avrà infatti doti profetiche.

Di fronte alla mutilazione e nell'incertezza del suo destino il sovrano pensa forse ad un catasterismo con una fuga verso la splendente costellazione del Cane, alla quale si contrappone la tetra caratterizzazione di Ade. La citazione di Orione, però, non sembra affatto casuale, poiché richiama il comune accecamento⁴²⁴ subito dai due personaggi e si collega al mondo venatorio incarnato da Artemide. Per aver disdegnato l'amore della dea, l'abile cacciatore viene punito e, ucciso dal morso di uno scorpione, trasformato in costellazione.

L'elemento comune è inoltre rappresentato dal tema della metamorfosi in relazione con il mondo selvaggio. All'arrivo di Agamennone che viene attratto dalle sue grida, egli si presenta, infatti, come una belva avida: ἴν' ἄρπάσας χερσὶν | διασπάσωμαι καὶ καθαιμάξω χροά (*affinché la possa afferrare con le mani, possa fare a pezzi la sua carne, insanguinarla*, vv. 1125-1126), in una descrizione simile a quella di una baccante bramosa di sbrandellare Ecuba, in analogia con l'immagine del lupo presentata nel sogno (αἶμονι χαλαῖ [...] ἔλαφον σπασθεῖσαν, v. 90).

D'altra parte anche le donne troiane sono descritte progressivamente in una sequenza che le volge da donne ad animali nel momento della vendetta: κόραι [...] κερκίδ' Ἡδωνῆς χερὸς | ἦνουν ὑπ' αὐγὰς τοῦσδε λεύσσουσai πέπλους (*le ragazze elogiavano le mani tessitrici degli Edoni, esaminando i pepli sotto i raggi del sole*, vv. 1152-1154). In un primo momento le κόραι accolgono il re dentro la tenda adulandone l'eleganza e tessendo elogi alle sue vesti edonie,⁴²⁵ che sono osservate attraverso i raggi del sole: questo significa che le donne hanno spogliato Polimestore⁴²⁶, rendendolo indifeso e disarmato come Polidoro. La contemplazione delle stoffe rievoca invece l'immagine delle donne che, nel Terzo Stasimo durante la presa della città, si specchiano in raggi infiniti dentro la stanza nuziale (λεύσσους' ἀτέρμονας εἰς αὐγὰς, v. 925), anticipando la distruzione imminente. In effetti alcune di esse, simili a dei polpi, colpiscono i bambini con le spade (αἰ δὲ πολυπόδων δίκην | ξυναρπάσασαι τὰς ἐμὰς εἶχον χέρας καὶ κῶλα: *altre, come dei*

⁴²⁴ Orione era stato accecato da Eropio, padre di Merope, e nell'isola di Lemno aveva riacquistato la vista.

⁴²⁵ Questa popolazione tracia era nota per la sua connessione con il monte Pangeone, vicino al quale si trovava l'oracolo di Dioniso: *Hyps.* fr. 64, 1, 50 ss. Aesch., *Pers.*, 494-495; e, in alcuni casi, risulta direttamente legata al dio in Soph., *Ant.*, 955 ss. Il fr. 57 Radt attribuito agli *Edoni* di Eschilo sembra riprodurre imitazioni di muggiti di toro attraverso un processo di mimetismo degli adepti di Dioniso.

⁴²⁶ Marshall 2001, p. 133.

polpi, afferrano le mie braccia e le mie gambe, vv. 1162-1164) e si abbandonano al furore letale.

Sebbene alcuni autori⁴²⁷ conservino la lezione dei manoscritti πολεμίων δίκην (v. 1162), che appare tuttavia alquanto priva di senso, sembra più appropriata la proposta di Diggle, per il quale la metafora di Polimestore risulta tratta dall'immaginario animale e collegata al lessico marino⁴²⁸. Il paragone delle troiane si rivela calzante proprio perché nella concezione zoologica degli antichi gli octopodi incarnano la *metis*, poiché si distinguono per l'astuzia nel tendere insidie⁴²⁹, il ricorso alla frode⁴³⁰ e, nel mutare colore⁴³¹ al fine di rendersi simili agli scogli, attuano la metamorfosi.

Se l'animale per il colore della sua tinta è considerato una creatura notturna, in Sofocle il termine πολυπόδων compare come attributo delle Erinni⁴³² (spesso definite anche come cagne), alle quali si associa anche per la comune natura di πολυπλόκοι⁴³³ propria anche del serpente (altra creatura simbolo delle Erinni). L'associazione con i demoni della vendetta riproduce un quadro di emotività incontrollata e all'apice degli impulsi irrazionali⁴³⁴, che nel dramma si traduce nella furia vendicatrice delle donne e il loro ricorso alle πόρπας⁴³⁵ (v. 1170), strumento che impiegano per colpire le pupille di Polimestore. A questo atto segue la fuga incontrollata per la quale si rendono μαιφόνους κύνας⁴³⁶ (v. 1173), secondo una rappresentazione che riprende

⁴²⁷ Méridier 1962, p. 225.

⁴²⁸ Diggle 1984, *ad* 1162; Collard 1991, p. 193, osserva che il polpo è un animale frequentemente menzionato in letteratura (Ath., *Deipn.*, 316 a-318 f; Oppian., *Hal.*, II, 62; Plut., *Soll., anim.*, 979 a), di cui era ben conosciuta la forza nell'aggrapparsi (Plin., *N.H.*, IX, 48; Oppian., *Hal.*, III, 426-431). Di opinione contraria è Mossman 1995, p. 195, la quale ritiene che si tratti di una metafora stonata.

⁴²⁹ Ael., *N.A.*, I, 27; Oppiano paragona l'animale ad un ladro notturno (Oppian., *Hal.*, II, 408 ss.) e lo considera una creatura della notte, che si nasconde attraverso la tinta nera del suo inchiostro; l'uso della *metis*, propria di questo animale, è segnalata in Detienne-Vernant 1991, pp. 28 ss.

⁴³⁰ Ael., *N.A.*, XIII, 6.

⁴³¹ Anche in questo caso possiamo parlare di metamorfosi: Ael., *N.A.*, I, 32.

⁴³² Soph., *El.*, 488.

⁴³³ Detienne-Vernant 1991, pp. 37 ss.

⁴³⁴ Padel 1992, pp. 79 ss.

⁴³⁵ Questo oggetto decorativo usato come arma di morte ricorre anche in un racconto di Hdt., V, 87, che descrive l'uccisione dell'unico sopravvissuto ateniese al massacro compiuto dagli Egineti. Le donne di Atene avrebbero, infatti, usato le loro spille per accecare ed uccidere l'uomo al suo ritorno in patria.

⁴³⁶ La comparazione a questo animale rappresenterebbe secondo alcuni un'allusione alle Erinni, che in Eschilo (Aesch., *Eum.*, 696 ss.) sono come cagne che lavorano in squadra: Pucci 1980, pp. 216-217; Nussbaum 1986, p. 416; Gregory 1991, pp. 107-111. Lo stesso sostantivo

l'aspetto delle Erinni, mentre il re trace, in veste di autentico rivale, è come un cacciatore che si dà al loro inseguimento. Le categorie di inseguitore ed inseguito giungono a confondersi poiché Polimestore da vittima si volge in κυνηγέτης (v. 1174), in una continua metamorfosi.

Nella sua cecità il sovrano, ispirato da Dioniso, è in grado di profetizzare la grandiosa trasformazione della protagonista ai vv. 1263-1267 e vv. 1270-1273:

Po. αὐτὴ πρὸς ἱστὸν ναὸς ἀμβήσῃ ποδί.
Εκ. ὑποπτέροις νώτοισιν ἢ ποίωι τρόπῳ;
Po. κύων γενήσῃ πύρσ' ἔχουσα δέργματα 1265
Εκ. πῶς δ' οἴσθα μορφῆς τῆς ἐμῆς μετάστασιν;
Po. ὁ Θρηξὶ μάντις εἶπε Διόνυσος τάδε.
[...]
Εκ. θανοῦσα δ' ἢ ζῶσ' ἐνθάδ' ἐκπλήσω φάτιν; 1270
Po. θανοῦσα· τύμβῳ δ' ὄνομα σῶι κεκλήσεται...
Εκ. μορφῆς ἐπωιδὸν μή τι τῆς ἐμῆς ἐρεῖς;
Po. κυνὸς ταλαίνης σῆμα, ναυτίλοις τέκμαρ.

(Po: da te salirai coi tuoi piedi sull'albero della nave.

Ec: Mi spunteranno le ali sulla schiena o come?

Po: diventerai una cagna dagli occhi di fuoco.

Ec: com'è che sai la mia metamorfosi?

Po: Dioniso me l'ha detto, il profeta dei Traci.

[...]

Ec: compirò qui la profezia con la mia morte, oppure da viva?

Po: da morta. La tua tomba sarà chiamata col nome...

Ec: Non dirai qualche parola che richiama il mio aspetto?

Po: "la sepoltura della cagna sventurata", punto di riferimento per i marinai).

Al v. 1266 la protagonista, che risponde a Polimestore in maniera beffarda, introduce la sua metamorfosi (μετάστασιν) facendo riferimento alla crescita di ali

ricorre in Eur., *Ba.*, 735 e 977 ad indicare le donne tebane guidate da Agave in preda alla follia dionisiaca.

sulla sua schiena. Questa battuta può essere assunta come un'espressione di scetticismo di fronte alla profezia del re, ma possiede anche una nota di sarcasmo di fronte allo stato di leggerezza in cui versa ora Polimestore per la sua cecità. Tuttavia, date le considerazioni presentate in precedenza sulla natura di Polidoro, è possibile cogliere anche un'allusione alla connotazione del fantasma dalle nere ali e alla natura profetica dei sogni. In questo senso, se il sogno alato prefigura la rivelazione della morte di Polidoro, la predizione di Polimestore introduce quella della regina, che morirà dopo essersi trasformata in una cagna, cadendo dal pennone della nave procedente verso la Grecia. La sua tomba sarà chiamata *la sepoltura della cagna sventurata*: Cynossema.

Si è discusso a lungo sul significato di questa morte conseguente al mutamento. Secondo alcuni critici si tratterebbe di una punizione derivante dalla degenerazione morale⁴³⁷ dell'eroina, mentre secondo altri⁴³⁸, il processo non possiede una connotazione negativa, poiché avviene prima della morte di Ecuba e sarebbe, oltre che un segno di vendetta, anche un simbolo di violenza e forza⁴³⁹. D'altra parte, la trasformazione di Ecuba in cagna dagli occhi di fuoco rimanda alla rappresentazione di Ecate tratteggiata nel fr. 968 Nauck: Ἐκάτης ἄγαλμα φωσφόρου⁴⁴⁰ κύων ἔστι (*diventerai l'immagine di Ecate che porta la luce*), permettendo un'identificazione tra le due figure. Ad una loro assimilazione concorre non solo l'etimologia onomastica della protagonista, che si fa derivare dal nome della dea⁴⁴¹, ma anche il legame con il mondo dei sogni, di cui la divinità appare la signora incontrastata⁴⁴². Come l'*oniropompo* Hermes, la dea notturna si pone a protezione delle aree liminali, tra le quali si include anche il mondo onirico, ed esplica una funzione di collegamento tra

⁴³⁷ Daitz 1971, p. 222; Nussbaum 1986, pp. 416-417.

⁴³⁸ Mossman 1995, pp. 198 ss. Gregory 1991, pp. 109 ss., cita un passo di Teognide (Theog., *Eleg.*, I, 346, 348) in cui la metamorfosi del cane è associata alla vendetta: ἐγὼ δὲ κύων ἐπέρησα χαράδρην | χειμάρρῳι ποταμῶι πάντ' ἀποσεισάμενος | τῶν εἴη μέλαν αἶμα πιεῖν (*ma io sono un cane e attraverso la corrente del fiume, seminando la vendetta per ogni cosa. Potessi bere il loro nero sangue!*)

⁴³⁹ Thumiger 2001, pp. 291 ss. Cfr. Aesch., *Cho.*, 924; *Eum.*, 246; *El.*, 1252, 1342.

⁴⁴⁰ In Eur., *Hel.*, 569, Ecate viene invocata da Menelao affinché invii di fantasmi benevoli: ὦ φωσφόρ' Ἠκάτη, πέμπε φάσματ' εὐμενῇ (*oh Ecate portatrice di luce, mandami fantasmi benevoli!*)

⁴⁴¹ DELG, s.v. Ἐκάβη: Ἠκαβόλος (?) ο ἔκηβόλος. Ecuba, Ecate, Ettore e altri epiteti di Apollo derivano probabilmente dalla stessa radice etimologica: Battezzato 2013, p. 296, n. 114.

⁴⁴² Padel 1992, p. 80.

mondo celeste ed infero, rappresentazione del fluire delle passioni che si rivelano proprio attraverso i sogni.

La trasformazione non è un atto di selvaggia, secondo Mossman, poiché il sostantivo ἄγαλμα, riferito alla regina, non possiede un'accezione negativa, ma connettendosi ad un'immagine o una statua in onore della dea, implica un valore simile a quello dell'immortalità⁴⁴³. L'identificazione con Ecate è invece espressione delle passioni umane e della follia scaturita dalla vendetta, come illustra un frammento anonimo citato da Dione Crisostomo⁴⁴⁴, secondo il quale la metamorfosi della regina in una cagna dagli occhi fiammeggianti è determinata dalle Erinni.

La figura del cane permette dunque un collegamento con le divinità infernali, ma è anche legata alla luce, alla quale fa riferimento lo sguardo fiammeggiante. La sepoltura della protagonista, chiamata Cinossema, sarà infatti un segnacolo caratterizzato "dagli occhi di fuoco" (κύων γενήσῃ πύρσ' ἔχουσα δέργματα) che doveva essere visibile ai naviganti e forse identificabile con la presenza di un faro o un'indicazione relativa ad un catasterismo del personaggio⁴⁴⁵.

Si noti che Euripide inizia a porre in rilievo lo sguardo di Ecuba a partire dal momento della vendetta, poiché ai vv. 967 ss., la donna evita di guardare Polimestore dritto negli occhi, l'organo che rappresenta il canale di comunicazione dei sentimenti e di esternazione dell'interiorità⁴⁴⁶, per non lasciar trasparire le sue intenzioni, ma che è anche il mezzo di percezione dei fenomeni onirici. Così, attraverso lo sguardo è possibile seguire il cambiamento d'attitudine del personaggio, ancora latente e solo in forma onirica, ma in corso di realizzazione. La sua metamorfosi, che diventa esplicita con il compimento del castigo sul re trace, si riallaccia proprio agli ultimi versi della monodia di Polimestore (anche lui soggetto ad un cambiamento), al quale l'eroina risulta speculare. L'uomo, infatti, nella sua disperazione, si domanda dove potrà volgersi, se al palazzo del cielo dove Orione o Sirio⁴⁴⁷ lanciano i roventi raggi di fuoco dei loro sguardi (Ωαρίων ἢ Σείριος ἔνθα πυρὸς φλογέας ἀφίησιν| ὅσων αὐγάς: v.

⁴⁴³ Sulla trasformazione di Ecuba in un segno per i naviganti e la considerazione del suo carattere immortale vedi Kovaks 1987, p. 112.

⁴⁴⁴ DChr., Or., XXXIII, 59.

⁴⁴⁵ Sul catasterismo di Ecuba vedi Stok 2008, pp. 503-511.

⁴⁴⁶ In Eur., *Med.*, 92, la nutrice indovina i turpi disegni di Medea contro i figli dallo sguardo torvo della padrona (ἤδη γὰρ εἶδον ὄμμα νιν ταυρουμήνη: *già infatti la vidi selvaggia nello sguardo*); Eur., *Hipp.*, 280; il roteare degli occhi e il loro rosseggiare è spesso sinonimo di follia in Aesch., *Suppl.*, 882; *Ag.*, 1428; *Cho.*, Eur., *HF.*, 868; Cfr. Padel 1992, pp. 59 ss.

⁴⁴⁷ Orione e Sirio divennero stelle dopo la loro morte.

1101-1102) o al nero⁴⁴⁸ stretto di mare che porta nell'Ade (ἦ τὸν ἐς Ἄϊδα|μελάγχρωτα πορθμὸν ἄϊξω τάλας, vv. 1101-1106). Le due stelle citate, che fanno parte della stessa costellazione, si caratterizzano proprio per i loro occhi ignei e si traducono nell'immagine di un cane, in quanto Sirio è l'inseparabile compagno di Orione⁴⁴⁹, simboleggiando un corrispondente selvaggio di Ecuba⁴⁵⁰. La seconda destinazione prospettata da Polimestore è invece quella del nero stretto di mare che conduce all'Ade, lo stesso luogo dove giungerà Ecuba cadendo dall'albero della nave che la reca in Grecia, dopo la sua metamorfosi.

Oltre alla profezia su Ecuba, Polimestore, cieco e leggero come un sogno, presagisce anche le morti di Cassandra e di Agamennone, entrambe per mano di Clitemnestra, provocando una repentina replica da parte della regina che “sputa” su quelle parole: (Πο.) καὶ σὴν γ' ἀνάγκη παῖδα Κασσάνδραν θανεῖν. (Εκ.) ἀπέπτυσ' αὐτῷ ταῦτα σοὶ δίδωμ' ἔχειν. (*Po. e tua figlia Cassandra deve morire; Ec. sputo sulle tue parole e ti faccio dono di queste previsioni, che siano per te*, vv. 1275-1276).

Il gesto apotropaico⁴⁵¹, anche se espresso solo mediante l'onomatopea del verbo ἀποπτύω, come specifica l'uso dell'aoristo che riproduce il compimento di un'azione non rappresentabile sulla scena⁴⁵², appare alquanto significativo, poiché ha un legame con la sfera profetica ed onirica. In *Agamennone*, infatti, il coro sente un'angoscia che domina il cuore e svolazza come un sogno presago di sciagure e desidera scacciarlo via con questo rituale, come si fa per i sogni, anche se la paura è tenacemente radicata nella sua mente: οὐδ' ἀποπτύσας δίκαν|δυσκρίτων ὄνειράτων (*perché non riesco a mandarla via come un incubo vago e distinto? Aesch., Ag., 980-981*). Il verbo si trova inoltre citato in un frammento euripideo in relazione con la morte, l'oltretomba e la dimensione onirica: τερπνόν τὸ φῶς τόδ' ὃ ὑπὸ γῆς Ἄϊδου σκότος|οὐδ' εἰς ὄνειρον ἠδὺς ἀνθρώποις μολεῖν. | ἐγὼ μὲν οὖν γεγῶσα τηλικήδ' ὅμως|ἀπέπτυσ' αὐτὸ κοῦποτ' εὐχομαι θανεῖν (*Piacevole questa luce. La tenebra sotterranea*

⁴⁴⁸ Nero è il colore che caratterizza la morte, ma anche i sogni di Ecuba sono contrassegnati dalla presenza del fantasma dalle nere ali, il quale giunge σκότου πύλας (v. 1).

⁴⁴⁹ Il parallelismo della definizione farebbe pensare ad un catasterismo di Ecuba.

⁴⁵⁰ Forbes Irving 1990, p. 84.

⁴⁵¹ Van Lieshout 1980, p. 201. Si ricordi che allo stesso gesto ricorre anche Ifigenia di fronte alla minaccia di una contaminazione del tempio di Artemide da parte di prigionieri impuri in Eur., *IT*, 1161, con cui l'eroina in realtà si auspica che il sacrificio del fratello non si compia.

⁴⁵² Battezzato 2018, p. 253.

di Ade non giunge dolce agli uomini in sogno. Io dunque anche se sono in età avanzata sputo via questo e prego di non morire mai: Eur., fr. 533 Nauck).

Nonostante Ecuba si mostri poco disposta a credere alla profezia di Polimestore, mostrando un atteggiamento derisorio, cerca tuttavia di allontanare il presagio, quantunque veritiero, attraverso questo gesto scaramantico. L'autenticità della rivelazione viene però confermata dalla predizione della morte di Agamennone espressa mediante l'augurio, ironico, di una serena navigazione verso la patria e di una liberazione dalle fatiche, che avverrà effettivamente con la morte narrata nell'*Agamennone* di Eschilo⁴⁵³, di cui questi versi sono un'anticipazione e un chiaro riferimento intertestuale.

⁴⁵³ Eur., *Hec.*, 1292: si badi che τῶνδ'ἀφειμένοι πόνων riproduce, per la posizione enfatica al finale del verso Aesch., *Ag.*, 1: τῶνδ' ἀπαλλαγὴν πόνων. Cfr. Thalmann 1993. p. 154.

CAPITOLO IV

IV.1 *Ifigenia in Tauride*¹: una breve introduzione alla tragedia

Generalmente inserita tra le *Troiane* (collocate con certezza al 415 a.C.) e l'*Elena* (databile al 412 a.C.), con cui presenta notevole affinità, l'*Ifigenia in Tauride* è ascritta alla fase tarda della produzione euripidea per criteri metrici. Il ricorso al tetrametro trocaico² (non usato prima del 415 a.C.) e la grande libertà nell'uso del trimetro giambico hanno infatti indotto la maggior parte dei critici ad accogliere una cronologia orientativa tra il 414 a.C. e il 413 a.C.³.

Il titolo esplicita già il contenuto del dramma, che, incentrato sulla vicenda di Ifigenia, segue una variante mitologica in cui si narra la sopravvivenza al sacrificio celebrato in Aulide⁴. Si tratta di una presentazione non convenzionale del mito da parte di Euripide, che, secondo Wright, doveva essere causa di turbamento nel pubblico, e, di conseguenza, di una profonda crisi di fede nei confronti di questo modello⁵: dal momento che si trattava della principale fonte di conoscenza del passato, la sua messa in discussione, secondo lo studioso, equivaleva a invalidarne le fondamenta. In realtà, la pluralità alla base del mito poteva offrire una varia gamma di versioni, che permetteva al tragediografo, anche se poteva suscitare sconcerto, la libertà di innovare, a condizione che i tratti salienti della storia fossero mantenuti e si ancorassero in qualche modo alla tradizione.

¹ Un recente articolo di Sider 2017, pp. 89-94, sostiene che il titolo dell'opera debba essere quello di *Ifigenia a Tauroi o Taurica*, dove il locativo indicherebbe il nome della città piuttosto che della regione.

² Questo metro sarebbe stato utilizzato negli ultimi dodici anni della vita di Euripide: Cropp 2000, p. 60; Platnauer 1967, xiv.

³ Platnauer 1967, xiv; Ferrari 2015a, p. 64; Albin 1987a, xxv; Cropp 2000, pp. 60-61; Kyriakou 2006, p. 6; Parker 2016, lxxvii ss. Un'opinione differente è quella di Hall 2013, xxx, che propone di datare il dramma al 426 a.C. circa, periodo a cui risale la purificazione di Delo, che lega i culti di Apollo e Artemide.

⁴ Sembra che la versione della sopravvivenza dell'eroina al sacrificio possa essere stata ispirata dal *Catalogo delle donne* di Esiodo, in cui una delle figlie di Agamennone, di nome Ifimede, fu immolata per favorire la partenza delle navi greche verso Troia; ma, ad essere sacrificato, in realtà, fu solo il suo εἶδωλον, mentre la ragazza fu salvata da Artemide e resa immortale. Cfr. Parker 2016, xix-xx. Per quanto riguarda il pretesto delle nozze con Achille, sembra invece che Euripide abbia tratto la sua ispirazione da Stesicoro: Parker 2016, xx.

⁵ Wright 2005, p. 134.

Attraverso l'espedito del Prologo diegetico, Euripide introduce quindi gli spettatori nella finzione drammatica, fornendo loro gli strumenti essenziali per comprendere la storia, ma ponendoli di fronte alla novità del tema e all'incognita dei suoi sviluppi. Ciò costituisce il punto di partenza per presentare il problema della comprensibilità umana del soprannaturale attraverso i suoi meccanismi di lettura, espressi in forma di sogni e oracoli, già in questa sezione. Nonostante gli strumenti divinatori fondino tradizionalmente le basi conoscitive dell'agire umano, progressivamente, l'evoluzione delle vicende induce di volta in volta i personaggi ad un atteggiamento critico verso i segni divini, implicando anche nel pubblico, di fronte ai dubbi sollevati dalle circostanze che hanno fuorviato gli stessi eroi, uno sforzo di reinterpretazione della loro efficacia, nel tentativo di costruire la verità.

La questione sembra prendere forma già nei primi versi, nei quali si configura l'importanza del ruolo giocato dai metodi divinatori, che hanno determinato le sorti della protagonista e della sua famiglia, in un'ambientazione, quella della terra taurica, ai confini con la realtà e dall'atmosfera carica di ambiguità, che prepara perfettamente lo sfondo degli eventi, ponendo il *focus* sull'esperienza onirica.

La costruzione scenografica e narrativa da parte dell'autore, allora, mira intenzionalmente ad indagare (e mettere in discussione) il contrasto tra la realtà autentica e quella apparente, rappresentata dalla credenza nei sogni e negli oracoli, nel contesto delle relazioni tra mondo umano e divino: in un periodo storico di forti tensioni tra Delfi e la città di Atene⁶, gli esseri umani non possiedono più un'assoluta fiducia nei confronti degli dei, tanto da arrivare a scardinare il sistema di rituali e credenze religiose su cui si fonda la società (basti pensare alla rappresentazione consapevole dei falsi riti celebrati nel dramma); l'evoluzione delle vicende umane, producendo una particolare condizione psicologica e di disillusione nell'individuo nei confronti del divino, marca pertanto l'esistenza di una difficoltà di comunicazione e di

⁶ Nell'ultimo ventennio del V sec. a.C., i rapporti difficili di Atene con la Beozia, pregiudicavano la sua presenza a Delfi, dato che la *polis* necessitava passare per il territorio dei rivali: Scott 2017, p. 122; Parke e Wormell 1956, pp. 197-198; Ar., *Av.*, 188. Inoltre, riferimenti all'attualità politica e ai problematici rapporti con Delfi si colgono anche nello *Ione* – affine per schema ad *IT* – la cui data di rappresentazione si colloca con buona probabilità tra il 421 e il 413 a.C. (sulle discussioni cronologiche vedi Giuliani 2001, pp. 168 ss., n. 174): la tragedia sembra mostrare un intento celebrativo delle relazioni tra Atene e Delfi, nonostante la presentazione di un Apollo violento e più volte oggetto di critiche da parte dei personaggi. Senza dubbio il dramma è precedente al fallimento della spedizione siciliana: Giuliani 2001, pp. 168 ss.

interpretazione dei messaggi profetici, e comporta, come vedremo, la costante mutevolezza del giudizio umano verso questi meccanismi, concepibili come espressione della realtà emotiva del soggetto.

IV.2 Prologo (vv. 1-122)

Se si segue la classificazione proposta da Grube per i prologhi euripidei, questa sezione drammatica, dalla struttura bipartita, presenta dei tratti atipici⁷, poiché risulta ambientata su piani temporali differenti, attraverso la fusione di passato, presente e futuro. La prima parte (vv. 1-66), infatti, che consiste in una *rhesis* di presentazione della protagonista, caratterizzata da un andamento narrativo piuttosto statico, fornisce le informazioni essenziali su Ifigenia e, in particolare, sui trascorsi che hanno inciso la sua esistenza e che la dominano psicologicamente ancora nel presente in forma di ricordi: fu un oracolo interpretato da Calcante a sancire il suo sacrificio in Aulide, e solo l'intervento di Artemide ne comportò la salvezza, con il trasferimento del suo corpo in terra taurica. È in questo contesto selvaggio che trova spazio la descrizione della visione onirica, che ha spinto la giovane a uscire dal tempio ed entrare in scena.

Dal carattere più dinamico e in forma dialogica è invece la seconda sezione prologica (vv. 67-122), che ha come protagonisti Oreste e Pilade al loro arrivo nel paese dei Tauri e nel santuario di Artemide. Essi informano il pubblico sulla missione loro affidata dall'oracolo apollineo per trafugare la statua della dea e che impronta l'azione del dramma in una prospettiva futura. Solo così Oreste potrà avere sollievo dalle persecuzioni delle Erinni che continuano a cacciare il matricida⁸.

Con questo preambolo il pubblico si trova di fronte ad una versione sul destino della famiglia degli Atridi che si discosta da quella ben nota presentata nelle *Eumenidi*

⁷ Lo studioso suddivide i prologhi euripidei in due tipologie: 1) il narratore è un mortale che narra gli eventi del passato e descrive la situazione coeva. Tale schema presenta però delle eccezioni, come nella tragedia della *Medea*, nella quale la nutrice, dunque un personaggio umano, di fatto predice il futuro: cfr. Albini 1987b, pp. 33 ss.; 2) la sezione introduttiva è invece esposta da una divinità o un essere soprannaturale che accenna ad una profezia, anticipando eventi futuri; questa tipologia si individua per esempio nell'*Ecuba*, nella quale il fantasma di Polidoro informa il pubblico sulle sofferenze che la regina arriverà a patire nello scoprire la morte del proprio figlio e partecipare di quella della sorella Polissena. Cfr. Grube 1941, pp. 71 ss.

⁸ Nella descrizione si utilizza il linguaggio proprio dell'immaginario della caccia: cfr. vv. 284 ss.

di Eschilo, in cui l'eroe risultava completamente assolto attraverso l'istituzione del tribunale dell'Aeropago e grazie al voto favorevole di Atena⁹. Al riguardo, molti commentatori hanno considerato la tragedia euripidea come un'eredità dell'*Orestea*, sostenendo che l'*IT* ne sia una sorta di continuazione¹⁰.

Oltre alla dimensione temporale, ciò che emerge da queste prime osservazioni, è la preponderanza della divinazione, oracolare e onirica, nel muovere la vita dei protagonisti; tuttavia, decisivo nell'influenzare e segnare i loro destini è il ruolo, strettamente interdipendente, dell'interpretazione umana e delle scelte che da essa ne derivano. In particolare, se i fili della vita passata di Ifigenia sono mossi da un oracolo, il suo presente e la sua condizione risultano appesi ad una personale decodificazione onirica, mentre, dall'altro lato, la predizione oracolare con la problematicità della sua comprensione determina le scelte del fratello. In proposito, Hamilton¹¹, cogliendo forse il dualismo prologico, ha sviluppato una sorta di categorizzazione, sostenendo che le due profezie risultano combinate e in opposizione tra loro, poiché se il sogno sembra predire a Ifigenia il sacrificio di Oreste, l'oracolo ne pronostica invece la salvezza. Tale impressione risulta, però, poco fondata se si considera che la predizione onirica è soggetta ad una personale esegesi da parte della protagonista, così come l'eroe si trova di fronte all'incapacità di comprendere l'oracolo ed è incerto su come agire. L'analisi dello studioso non sembra voler ricavare il vero senso che Euripide assegna al sogno, che deve essere esaminato, come è stato messo in evidenza dalla lettura di Mirto¹², tenendo in considerazione le implicazioni religiose contenute nel dramma e nell'ambito di un rapporto ormai difficile tra l'uomo e il divino, determinato dalle particolari vicissitudini e disposizioni d'animo dei personaggi.

Πέλοψ ὁ Ταντάλειος ἐς Πίσαν μολὼν è l'*incipit* con cui si apre il Prologo, una rievocazione sintetica¹³ del mito di Pelope e della sua vittoria su Enomao nella gara dei carri, per conseguire la mano di Ippodamia. Un episodio dal lieto fine è dunque

⁹ Anche nei versi finali dell'*Elettra* euripidea i Dioscuri parlano dell'assoluzione di Oreste per intervento di Apollo, che si addosserà la colpa del delitto: Eur., *El.*, 1265-1272.

¹⁰ In proposito vedi Aélion 1983, *passim* e in particolare vol. I, pp. 101 ss.; Burnett 1971, pp. 71-72; Caldwell 1974, pp. 23-40.

¹¹ Hamilton 1978, pp. 283 ss.

¹² Mirto 1994, pp. 55-98. Cfr. anche Walde 2001, p. 158.

¹³ Sulla brevità della genealogia vedi anche Erbse 1984, p. 193.

l'esordio di Ifigenia, che esce dal tempio a causa del sogno ominoso avuto durante la notte. Dopo un breve elenco dei discendenti di Tantalo, suo progenitore, l'eroina arriva a presentarsi solo al v. 5: ella è la figlia della Tindaride, la cui vita è profondamente segnata dal sacrificio celebrato in Aulide ad opera del padre. Il dramma viene così avviato a partire dalla tradizione più nota che i Greci e lo stesso pubblico¹⁴ conoscevano, ma progressivamente, nel corso della narrazione, arriva a sviluppare un contrasto tra apparenza e realtà o tra opinione comune e realtà dei fatti, poiché l'impressione che il poeta voglia seguire la tradizione prevalente, circondando la giovane di un'atmosfera di morte, successivamente lascia il posto ad un'altra verità, quella della sua sopravvivenza, inducendo l'ascoltatore a porsi degli interrogativi. Nell'espressione τοῦ δ'ἔφυν ἐγὼ | τῆς Τυνδαρείας θυγατρὸς Ἰφιγένεια παῖς (*nacqui dalla figlia di Tindaro, io, Ifigenia*, vv. 4-5) l'uso dell'aoristo esprime puntualità dell'azione e in particolare ἔφυν suggerisce l'idea di una nascita ormai trascorsa e anche conclusa. Il carattere remoto di questi eventi continua nei versi successivi: ἦν... ἔσφαξεν Ἑλήνης οὐνεχ', ὥς δοκεῖ, πατὴρ | Ἀρτέμιδι κλειναῖς ἐν πτυχαῖσιν Αὐλίδος (*Ifigenia – che, il padre, come sembra, sacrificò a causa di Elena, in onore di Artemide nelle famose valli di Aulide*, vv. 8-9), nei quali l'anticipazione del verbo ἔσφαξεν al v. 8, collocato in posizione iniziale all'indicativo aoristo, indica il compimento dell'evento, che viene però immediatamente contraddetto dal parentetico δοκέω¹⁵, situandosi sul piano della δόξα. La tecnica narrativa impiegata in questa premessa gioca un ruolo di rilievo nel mantenere il pubblico in una sensazione di incertezza sulla sorte dell'eroina¹⁶: l'aggiunta di alcuni dettagli sembra profilare un reale rituale, la cui causa e completa responsabilità Ifigenia attribuisce al veggente¹⁷:

¹⁴ Nella maggior parte della trattazione poetica del mito del V sec. a.C., Ifigenia muore in Aulide: Pind., *Pyth.*, 22-23; Aesch., *Ag.*, 184-257; 1412-1421; 1555-1559; Soph., *El.*, 330-376; e in Euripide (*Andr.*, 624-625; *El.*, 1018-1029; *Tro.*, 370-372; *Or.*, 658-659).

¹⁵ Non è dato stabilire se si tratta di costruzione personale o impersonale del verbo: secondo Kyriakou 2006, p. 55, esso è volutamente intenzionale e si presta alla doppia allusione che riguarda da un lato la sopravvivenza di Ifigenia ignota da parte dei Greci, dall'altro l'inconsapevole notizia sulla morte del padre da parte di Ifigenia.

¹⁶ Dopo l'affermazione di non essere morta nel momento in cui il padre la immolò in Aulide (v. 8), Ifigenia ribadisce il suo sacrificio ai vv. 920, 992, 1187.

¹⁷ L'accusa all'indovino per il suo sacrificio è percepibile anche ai vv. 531-532, nei quali, la notizia che costui sia morto, produce in Ifigenia un manifesto entusiasmo: Ἰφ. Κάλας τις ἦλθε μάντις ἐκ Τροίας πάλιν; | Ὀρ. ὄλωλεν, ὥς ἦν ἐν Μυκηναίοις λόγος. Ἰφ. ὦ πότνι' ὥς εὖ (*If. È tornato da Troia, Calcante, l'ispirato profeta? Or. No, è morto; così dicono a Micene. If. O signora – Artemide – è magnifico!*). Anche Grube 1941, p. 315, nota l'accento posto sulla colpa dell'indovino mediante la lunghezza della citazione (vv. 17-24).

ἐς ἔμπυρ' ἦλθε, καὶ λέγει Κάλχας τάδε' ... Ἀγάμεμνον, οὐ μὴ ναῦς ἀφορμίσῃς¹⁸ χθονός| πρίν ἄν κόρην σὴν Ἴφιγένειαν Ἄρτεμις| λάβῃ σφαγεῖσαν (*Calcante giunge per bruciare le offerte e disse queste cose: Agamennone non potrai liberare la nave dalla terra, prima che Artemide non riceva in sacrificio tua figlia Ifigenia*, vv. 16-20). L'indovino, leggendo gli auspici attraverso il fuoco, secondo la pratica dell'empiromanzia, aveva decretato la necessità di immolare alla φωσφόρῳ θεᾷ¹⁹ (v. 21), la cosa più bella che l'anno avesse dato ad Agamennone (τὸ καλλιστεῖον εἰς ἔμ' ἀναφέρων, v. 23). Come indica il verbo ἀναφέρω²⁰, che allude alle responsabilità della decisione, Calcante aveva considerato Ifigenia come il mezzo per propiziare la partenza delle navi greche verso Troia²¹, trattenute in Aulide, sembra, più da un fortunale²² che dall'assenza dei venti²³. Tuttavia, mentre la ragazza sta per essere

¹⁸ Seguo il testo di Cropp 2000, Kovacs 1999, e Parker 2016, che considerano il verbo intransitivo, mentre Platnauer 1967, accetta il *codex Laurentianus* L: ἀφορμίσῃ.

¹⁹ In Ar., fr. 594; *Thesm.*, 858; Eur., fr., 968; ed *Hel.*, 569, l'epiclesi φωσφόρος è prerogativa di Ecate, con cui la dea Artemide viene spesso identificata. Ad essa Menelao chiede, nell'*Elena*, l'invio di fantasmi benigni: πέμπε φάσματ' εὐμενῇ. Cfr. Fusillo 2019, p. 96, n. 95. L'epiteto di portatrice di luce, pertanto, rievoca il mondo onirico, ma, la sua associazione con Ecate allude anche alla morte sacrificale imminente di Ifigenia. Peraltro la stessa eroina risulta, secondo alcuni autori, un'ipostasi della dea dei trivi: Paus., I, 43, 1, dice infatti che già Esiodo, nel *Catalogo delle donne*, riteneva che Ifigenia, per volontà di Artemide, fosse diventata Ecate.

²⁰ Il termine è comunemente impiegato da Euripide per l'attribuzione della responsabilità ad un dio: cfr. LSJ, s.v.: 3. *take upon one*; Eur., *Hel.*, 713: ὁ θεὸς ὡς ἔφυ τι ποικίλον| καὶ δυστέκμαρτον. εὖ δὲ πόλλ' ἀναστρέφει| ἐκέῖσε κάκεῖσ' ἀναφέρων (*come è multiforme il dio e insondabile! volge bene molte cose di qua per uno ed è responsabile per un altro*); Eur., *Ion.*, 543: Ἔο. οὐκ οἶδ', ἀναφέρω δ' ἐς τὸν θεόν (alla domanda di Ione su come egli possa essere figlio di Xuto, il marito di Creusa non sa rispondere e ne delega la responsabilità ad Apollo); Eur., *Or.*, 76: ἐς Φοῖβον ἀναφέρουσα τὴν ἀμαρτίαν (Elena attribuisce la causa della contaminazione degli Atridi ad Apollo); Eur., *Ba.*, 29: ἐς Ζῆν' ἀναφέρειν τὴν ἀμαρτίαν λέχους (Semele accusa Zeus della sua violazione); Kyriakou 2006, p. 59, ne suggerisce, pertanto, la sfumatura ironica, poiché il suo soggetto è l'indovino.

²¹ Secondo Erbse 1984, p. 195, le parole di Calcante secondo cui il sacrificio è dovuto ad una promessa fatta da Agamennone alla dea e non alla rivalità per una vittima di caccia, scagionerebbe Artemide dall'accusa dell'invidia.

²² Scelgo la traduzione di Musso 2001, il quale attribuisce al sostantivo ἄπλοια il significato di "impossibilità della navigazione" a causa di una tempesta. Questa tradizione si trova già nei *Cypria* di Stasino e arriva fino agli autori latini: Musso 2001, p. 82. Ritengo che il motivo del fortunale, nell'*IT*, coincida con i momenti di transizione che coinvolgono la protagonista sia nell'apertura sia in chiusura del dramma. Infatti, se all'inizio la tempesta costituisce il motivo del suo sacrificio, e segnala il passaggio verso una condizione simbolica di matrimonio-morte, alla fine ne sancisce la salvezza. In Euripide lo scenario marino con il motivo tipico della tempesta assume spesso un ruolo preponderante nella rappresentazione emotiva dei personaggi e indica una sorta di trapasso: Curnis 2003, pp. 260 ss.

²³ La maggior parte degli editori traduce il sostantivo di cui sopra con "mancanza di navigazione per l'assenza di venti" (δεινῇ δ' ἄπλοῖαι πνευμάτων τ' οὐ τυγχάνων), in una zona sempre soggetta a forti raffiche di vento, dove si trova il fiume Euripo. Aélion 1983, p. 100, fa notare, però, che non viene precisato se la flotta sia bloccata per venti contrari o per la loro

uccisa sull'altare (l'imperfetto *ἐκαίνομην* del v. 27 riproduce un'azione continuata), mentre appare sospesa nell'aria²⁴ (*μεταρσία*), viene sostituita da Artemide con una cerva e trasportata attraverso l'etere splendente nella terra dei Tauri: *ἀλλ' ἐξέκλεψέ μ' ἔλαφον ἀντιδοῦσά μου | Ἄρτεμις Ἀχαιοῖς διὰ δὲ λαμπρὸν αἰθέρα | πέμψασά μ' ἔς τήνδ' ὥικισεν Ταύρων χθόνα* (vv. 28-30). In questa salvezza finale non solo si può percepire che l'atto del sacrificio viene considerato un errore di interpretazione umano, come indicherebbe l'uso del verbo *ἀναφέρω*²⁵ attribuito al veggente e non alla dea, ma la stessa giovane smentisce l'errata convinzione dei Greci che la credevano morta. L'equivoco che tale affermazione suscita nello spettatore viene chiarito, però, solo al v. 28, attraverso una procedura narrativa basata sulla tecnica della ripetizione²⁶, e non su una rigorosa esposizione di tipo cronologico, che anzi si trasforma in un aggrovigliato meccanismo. Euripide gioca a enfatizzare l'opinione comune²⁷ proponendo la credenza secondo la quale lo stesso Agamennone, autore del delitto, come tutti i Greci, ritiene di aver immolato la figlia per la causa di Elena, ma, allo stesso tempo induce lo spettatore a porsi l'interrogativo sulla reale esistenza della protagonista. L'irruzione di Ifigenia sulla scena (l'eroina reale si trova nel territorio dei Tauri o a Taurica²⁸, mentre la vera vittima del sacrificio è una cerva), doveva allora provocare, se non una crisi di fede, almeno una certa sorpresa nel pubblico, il quale aveva senza dubbio più familiarità con il mito del suo sacrificio²⁹.

assenza: la studiosa sceglie la *lectio* δεινῆς δ' ἀπλοίας πνευμάτων τε τυγχάνων (correzione di Witzchell, accolta da Murray) invece del τ' οὐ τυγχάνων accolto da altri editori e da Cropp.

²⁴ Il sostantivo indica una condizione liminale e, in particolare, è qui riferibile alla sospensione tra il matrimonio e la morte: Buxton 1992, p. 210.

²⁵ Kyriakou 2006, p. 60, tuttavia, osservando che la sostituzione di un animale alla vittima umana si verifica solo quando è la stessa divinità a demandarne il sacrificio, afferma che Calcante interpretò correttamente il volere di Artemide. Il verbo *ἀναφέρω*, però sembra contraddire questa opinione.

²⁶ Albini 1987b, pp. 45 ss.

²⁷ Il carattere apparente del sacrificio è più volte ribadito: nella Parodo, nel duetto tra Ifigenia e il coro, la giovane rimarca la natura solo apparente della sua morte: *τηλόσε γὰρ δὴ σὰς ἀπενάσθη | πατρίδος καὶ ἐμᾶς ἔνθα δοκήμασι | κεῖμαι σφαχθεῖσ' ἂ τλάμων* (vv. 175-177). Nel Secondo Episodio, ai vv. 563-564, quando Ifigenia chiede ad Oreste notizie sulla propria persona (*τί δέ; σφαγείσης θυγατρός ἔστι τις λόγος;*), Oreste risponde: *οὐδεὶς γε, πλὴν θανοῦσαν οὐχ' ὀρᾶν φάος*, un'affermazione nella quale il participio aoristo *θανοῦσαν* sottolinea l'opinione comune della sua morte, in contrasto con la realtà presente davanti ai suoi occhi e al pubblico.

²⁸ Cfr. nota 1.

²⁹ Wright 2005, p. 134. Una versione del sacrificio di Ifigenia risaliva, infatti, già ai *Cypria*, databili al VI sec. a.C.: cfr. Parker 2016, xxi. Platnauer 1967, xi.

Fin dall'inizio, i tratti del personaggio *prologhizon* mirano a costruire una figura di difficile identificazione, un'entità quasi soprannaturale (la giovane esce dal tempio di Artemide, con la quale emergerà l'esistenza di una stretta relazione, rivolgendosi agli spettatori come fosse una dea³⁰) o uno spettro (per la condizione di morta-non morta), la cui essenza evanescente e leggera³¹ rievoca la manifestazione onirica dell'εἶδωλον di Polidoro ad Ecuba nella tragedia omonima³². In essa il giovane troiano si presenta nell'aspetto di un defunto ancora tra i vivi e in forma onirica alla madre, per raccontare il nucleo della vicenda agli spettatori grazie alla prerogativa degli spiriti di conoscere gli eventi passati e futuri.

In questo senso, la natura della nostra eroina risulta perfettamente consona alla vaghezza tipica dei sogni a cui è ella stessa assimilabile e di cui si presta a introdurre la descrizione, rinviando a un modello simile che già veniva proposto nel *Catalogo delle donne* di Esiodo. Nell'opera, si ricorda che una delle figlie di Agamennone, di nome Ifimede, veniva sostituita con il suo εἶδωλον³³ durante la celebrazione dell'atto rituale in onore della dea. E un'analoga raffigurazione si individua altresì nell'*Elena* (con cui l'*IT* ha molte affinità per schema narrativo³⁴), la cui protagonista, ancora nel Prologo (vv. 31-36), racconta agli spettatori di essersi realmente trattenuta in Egitto³⁵, mentre il suo fantasma veniva rapito da Paride e portato a Troia.

Con l'indeterminatezza del personaggio, inoltre, si accorda pienamente lo spazio geografico che ne ha segnato il destino, giacché nel descrivere l'Aulide³⁶, durante la rievocazione del proprio passato sacrificale, la giovane ricorre proprio a quei tratti distintivi acquatici, quali il fiume Euripo (v. 6) e il riferimento ad un mare caliginoso

³⁰ L'associazione tra la dea e la giovane viene già menzionata in Hdt., IV, 103.

³¹ Sulla natura di Ifigenia come fantasma vedi anche Walde 2001, p. 159, e Duranti 2014, p. 30.

³² Un'altra caratteristica comune tra le due tragedie, insieme all'*Elena*, è la presentazione, da parte del personaggio *prologhizon*, della sua genealogia: cfr. Parker 2016, p. 54.

³³ Si tratta del fr. 23 Merkelbach-West. Sulla questione si veda però Wright 2005, pp. 84 ss., in cui si fa riferimento anche ad un'altra ipotesi, secondo la quale la parola εἶδωλον è riferita ad Elena e non a Ifimede. In proposito cfr. anche l'interessante quesito posto da Lanza 1965, p. 359, sul perché Euripide non abbia sfruttato le analogie tra l'*eidolon* di Elena nell'omonima tragedia euripidea e la figura di Ifigenia nell'*IT*, opere molto simili e vicine cronologicamente, nelle quali l'autore ha operato una diversificazione delle due eroine.

³⁴ Cfr. Parker 2016, xxxv ss.; Ferrari 2015a, p. 64; Kyriakou 2006, p. 9; Albin 1987a, xxv.

³⁵ Già la *Palinodia* di Stesicoro (fr. 192 Page) e altri autori come Platone (Plat., *Phae.*, 243 a-b) raccontavano che Elena non si fosse mai recata a Troia, ma si trovasse in Egitto. Cfr. Fusillo 2019, pp. 8 ss.; Dale 1967, xxiii.

³⁶ Questa terra, legata al passato della giovane, si contrappone in maniera speculare al presente, che è rappresentato dalla Tauride.

(κυανέαν ἄλλα, v. 7), che non solo fungono da elementi di marginalizzazione³⁷, ma evocano anche la natura di paesaggio infernale. In contrapposizione a questo luogo, ma solo apparentemente, è l'atmosfera di luce che contraddistingue la Tauride³⁸, a cui si allude inizialmente con l'espressione διὰ δὲ λαμπρὸν αἰθέρα (vv. 29-30), ma le cui caratteristiche rinviando ancora una volta all'oltretomba. Se da un lato questa terra costituisce un luogo di salvezza, dove la giovane è giunta attraverso l'αἰθήρ λαμπρός³⁹ (si ricordi che l'essere splendente è una caratteristica propria anche della dea, detta φωσφόρος), dall'altro si rivela un luogo di oblio e di triste e desolato confine, dal quale nessun greco ha mai fatto ritorno. Il sostantivo αἰθήρ, in particolare, assume un ruolo di rilievo all'interno della speculazione filosofica del poeta, che già gli attacchi di Aristofane mostrano interessato alle teorie cosmogoniche⁴⁰ allora diffuse nell'Atene contemporanea. Questo elemento, con cui si designa lo strato più alto dell'aria dove si originano i venti, compare tra gli ἰδιῶται θεοί che il commediografo (*Thesm.*, 14-18; *Ran.*, 885-893) sceglie di innalzare a divinità tutelare del poeta tragico con la definizione di βόσκημα "nutrimento" (*Ar., Ran.*, 892) e non di rado appare nei drammi euripidei con varie accezioni. In alcuni frammenti tale sostanza si identifica con Urano, dio cosmogonico da cui discendono gli dei⁴¹, nonché con la parte dell'uomo più affine al divino, l'anima⁴², mentre a livello spaziale definisce ciò che circonda la terra⁴³ e che si situa pertanto ai confini del mondo, arrivando a rappresentare la sede di quel che resta dell'individuo dopo la morte. Una simile concezione si riscontra per esempio nell'*Elena*, il cui εἶδωλον, o per meglio dire il suo doppio o lo spirito che ne

³⁷ Buxton 1992, p. 210.

³⁸ La sua menzione, attraverso il genitivo che ne designa il popolo o, come sostiene Sider, la città, viene fatta solo al v. 30.

³⁹ Nelle tragedie sofoclee oggetto di analisi nei capitoli precedenti si è già sostenuto come l'aggettivo presenti una connotazione ctonia: Soph., *El.*, 81, 685. Cfr. § I.3, nn. 263, 302.

⁴⁰ Satiro è, inoltre, il primo testimone di un influsso diretto di Anassagora su Euripide (*Vita di Eur.*, fr. 37 III, 16-19 Arrighetti).

⁴¹ TrGF, fr. 78 F 839: Γαῖα μεγίστη καὶ Διὸς Αἰθήρ [...] γενέτωρ (*Antiope*); TrGF 12 F182 a: αἰθέρα καὶ Γααν πάντων γενέτειραν (*Crisippo*).

⁴² Nel frammento sopra citato del *Crisippo*, l'Etere viene definito padre degli dei e degli uomini, mentre Gaia risulta madre dei mortali, delle piante e degli animali. Alla morte, quando gli elementi ritornano alla loro origine in un ciclo di perpetua trasformazione, gli esseri umani, figli di entrambi, subiscono una scissione di anima e corpo che si separano per ritornare alle loro sedi (v. 12). Anche in *Suppl.*, 531-534, Teseo concepisce la morte come una separazione dal σῶμα dello πνεῦμα, il soffio, l'anima che è destinata a ritornare πρὸς αἰθέρα. Lo stesso concetto si individua anche in *Hel.*, 1014-1016, dove il νοῦς dei defunti mantiene una coscienza eterna perché εἰς ἀθάνατον αἰθέρ' ἔμπεσών.

⁴³ TrGF, II, FF 919; 941, 944.

alimenta il corpo⁴⁴ si compone di cielo (*Hel.*, 31-34), quando la vera eroina si trova nascosta ἐν πτυχαῖσιν αἰθέρος (v. 44), più avanti definito immortale (*Hel.*, 1016).

La connessione con l'etere⁴⁵ accresce pertanto il senso di terra perduta e limitrofa offerto dalle coordinate spaziali della terra taurica, che restando solo tratteggiate, come nell'*Ecuba*, concorrono alla costruzione di un territorio vago, isolato e profondamente ambiguo, una sorta di aldilà⁴⁶ o di mondo dei sogni, (anch'esso in posizione di confine⁴⁷). Nonostante il nome del luogo risulti confinato nell'impersonalità⁴⁸, appearing solo tre volte nel testo⁴⁹, la determinazione con il deittico τήνδε, lo specifica comunque come lo sfondo degli eventi. A risultare invece spiccatamente marcata è l'ambientazione inospitale e crudele espressa dal riferimento all'esistenza di culti cruenti e dal ripetuto uso dell'aggettivo ἄξενος, illustrando la poca o nulla predisposizione all'accoglienza⁵⁰. Il qualificativo, infatti, ricorrente in letteratura quasi esclusivamente nella definizione del Mar Nero⁵¹ (l'unica eccezione è rappresentata dalla caverna di Polifemo: *Cycl.*, 91) come negativo di ξένος, enfatizza la mancanza del senso di ospitalità, uno dei pilastri alla base della civiltà greca. Eppure il gioco semantico impiegato da Ifigenia attraverso l'ossimoro⁵² νῦν δ'ἀξείνου πόντου ξείνα| δυσχόρτους οἴκους ναίω (vv. 218-220), ne tiene costantemente sospesa la natura, esprimendo un carattere contraddittorio, dato che la giovane lamenta la sua presenza in una terra ostile, nonostante l'accoglienza da parte del re della città.

La presumibile fonte di ispirazione per l'ambientazione euripidea è Erodoto, il primo a fornire una descrizione "ecologica" del paese (IV, 99; 103), la cui natura dai

⁴⁴ Il sostantivo ha un ampio spettro di significati: dalle anime dei morti a quello di statua.

⁴⁵ L'etere e i sogni hanno in comune, inoltre, la natura inconsistente: Brillante 1991, p. 19.

⁴⁶ Questa concezione escatologica dell'etere presenta strettissime affinità con le teorie di Anassagora (DK 59 B 12) ed Empedocle (DK 31 B 8).

⁴⁷ La terra dei sogni, menzionata in *Il.*, XXIV, 11-13 si trova ai confini della terra, alle soglie dell'aldilà: Brillante 1991, p. 38.

⁴⁸ Si parla sempre del popolo dei Tauri, senza mai utilizzare il corrispondente toponimico.

⁴⁹ Il nome di terra dei Tauri compare nel Prologo ai vv. 30, 85, e nell'Esodo al v. 1454: cfr. anche Chalkia 1986, p. 201.

⁵⁰ γῆν ἄξενον (v. 94); πέτρας ἀξείνου πόντου (vv. 124-125); ἀξείνου ποντου ξείνα (v. 218); ἀξένου πόρου (vv. 253, 1388); πόντον ἄξενον (vv. 341, 438); ἄξενον οἶδμα (v. 395); ἄμεικτον αἶαν (v. 402). Esso comportava, infatti, una serie di pericoli nell'attraversarlo. Si suole definirlo eufemisticamente con il nome di "Ponto Euxino" ossia εὐξεινός, ossia "ospitale": Strabo., VII, 3, 6; Mela, II, 102; *Schol. vet. ad Apol. Rhod.*, 541, 48, p.174 (Wendel); Matteuzzi in Albini 1987a, p. 99.

⁵¹ Chalkia 1986, p. 203.

⁵² Chalkia 1986, p. 203.

tratti aspri e ostili si combina con quella del popolo che vi risiede, per la feroce usanza di sacrificare alla “Vergine” i naufraghi e i Greci catturati. Se il corpo delle vittime, colpite alla testa da un bastone, veniva scagliato giù dalla rupe sulla quale si affacciava il tempio, il cranio veniva appeso in alto davanti alla porta delle case con probabile funzione apotropaica⁵³ o conficcato ad un palo in onore della divinità venerata, che secondo la versione dello storiografo, viene identificata con Ifigenia, figlia di Agamennone.

Agli stessi criteri descrittivi ricorre lo stesso tragediografo⁵⁴, presentando un territorio rupestre, ricco di antri e bagnato da un mare cupo, il cui accesso è segnalato dal difficile attraversamento delle azzurre Simplegadi (ubicate all'estremità dello stretto del Bosforo⁵⁵), le mitiche rocce cozzanti che cessarono di toccarsi solo quando vi passò nel mezzo la nave Argo⁵⁶. Menzionate a più riprese nel testo⁵⁷, esse possiedono un profondo significato simbolico, poiché rappresentano la barriera fisica ma anche mentale tra oscurità e luce, sconosciuto e conosciuto, mondo barbaro e civilizzato⁵⁸. Eppure, se la posizione geografica suggerisce una condizione limitrofa, collocando la zona taurica ai confini con l'Asia, essa appare comunque parte integrante dell'Europa⁵⁹.

Per quanto il suo popolo sia ritratto come selvaggio, esso non risulta così distante dalla cultura di altre comunità greche descritte in altri drammi, come Argo o Tebe. I Tauri vivono in una città, hanno un re, un largo e lussuoso tempio, cavalli e navi, sono allevatori di bovini, pescatori di porpora, commerciano con altri popoli stranieri dai quali acquisiscono schiavi e, infine, hanno le stesse credenze religiose degli Elleni⁶⁰. Solo la persistenza di sacrifici umani e il ricorso a mezzi di difesa piuttosto antiquati, che prevedono l'impiego delle pietre in luogo delle armi (vv. 325 ss.), ne illustra uno stadio più primitivo.

⁵³ Hdt., IV, 103: φασί δὲ τούτους φυλάκους τῆς οἰκίης πάσης ὑπεραιωρέεσθαι.

⁵⁴ Cfr. anche Hall 1989, p. 111.

⁵⁵ Matteuzzi in Albini 1987a, p. 97. Parker 2016, p. 87. Per Hall 1987, p. 429, Euripide sa perfettamente che le Simplegadi, emblema della Tauride, sono distanti dal Mar Nero, ma servono come elemento di delimitazione. Cfr. anche Buxton 1992 p. 212.

⁵⁶ Cropp 2000, p. 183.

⁵⁷ vv. 123-125, 241, 260, 355, 422, 746, 889-890, 1389.

⁵⁸ Hall 1987, p. 429; Parker 2016, p. 87.

⁵⁹ Hall 1987, pp. 430-431; Willink 2007, pp. 747 ss.

⁶⁰ Kyriakou 2006, p. 35.

A presiedere alla città è Toante, un personaggio privo di tratti nobiliari (come Polimestore nell'*Ecuba*), del quale non si fornisce alcuna genealogia⁶¹, ma si indica solo l'etimologia onomastica, che il poeta fa derivare dalla rapidità delle gambe simili a delle ali⁶² (ὅς ὡκὺν πόδα τιθεὶς ἴσον πτεροῖς| ἐς τοῦνομ' ἦλθε τόδε ποδωκείας χάριν, vv. 32-33). L'osservazione preliminare è interessante e non casuale, poiché implica l'associazione della città e del suo sovrano ad un luogo dimenticato e tremendo dal quale la giovane desidera evadere⁶³ (un pensiero che trova espressione nel sogno ed è confermato successivamente dai vv. 774-775: ὦ σύναιμε, [...] ἐκ βαρβάρου γῆς καὶ μετὰστησον θεᾶς| σφαγίων). Disillusa dalla prospettiva di un matrimonio con Achille, individuabile nella ragione sottesa all'abbandono di Argo e al suo esilio in Tauride, Ifigenia, pur sopravvivendo, si trova in uno stato d'animo d'inquietudine e non gode di alcuna gioia⁶⁴: la sua vita non differisce dalla triste condizione a cui sarebbe stata destinata morendo, mentre conduce una oscura esistenza che ha comportato l'oblio del suo nome nella terra di origine⁶⁵. La rievocazione delle nozze con l'eroe⁶⁶ rappresenta dunque per la giovane un desiderio rimasto incompiuto (νύμφαιον, ὄιμοι, δύσσυμφον| τῷ τᾶς Νηρέως κούρας, αἰαῖ, vv. 216-217), causa di un profondo rancore (soprattutto verso Odisseo, considerato come l'artefice dell'inganno) e di insofferenza (vv. 533-535):

Ιφ. τί γὰρ ὁ Λαέτρου γόνος;

Ορ. οὐπὼ νενόστηκ' οἶκον, ἔστι δ', ὡς λόγος.

Ιφ. ὄλοιτο, νόστου μήποτ' ἐς πάτρην τύχων.

⁶¹ Il nome proprio si fa derivare dall'aggettivo *θοός* che indica la rapidità del movimento. Cfr. Hall 1989, p. 110. Il verbo derivante dalla stessa radice, *θοάζω*, inoltre, è talvolta associato a contesti di follia bacchica in Eur., *Tro.*, 307, 349, e può dunque sottintendere una relazione tra la terra taurica e la psicologia delle emozioni.

⁶² Un riferimento parodico si individua in Ar., *Lemnias*, F. 373: Platnauer 1967, p. 63; Cropp 2000, p. 174.

⁶³ Chalkia 1986, p. 202.

⁶⁴ Mirto 1994, pp. 55 ss.

⁶⁵ Cfr. vv. 563-564: Ιφ. τί δέ; σφαγείσης θυγατρὸς ἔστι τις λόγος; Ορ. οὐδεὶς γε, πλὴν θανοῦσαν οὐχ ὁρᾶν φάος. (*If.: Come? Della figlia sacrificata si dice qualcosa? Or.: No, niente, se non che è morta e non vede la luce*).

⁶⁶ L'episodio ricorre per ben cinque volte nello sviluppo della tragedia (vv. 25, 369-371, 537-539, 821, 856-860).

(If.: che cosa ne è del figlio di Laerte? Or.: si dice che non è ancora ritornato a casa. If.: possa perire e che non si trovi più a fare ritorno in patria).

E ancora, (v. 541):

Ιφ. δόλια γάρ, ὥς ἴσασιν οἱ πεπονθότες.

(erano una trappola – le nozze – lo sa bene chi le provò).

Se da un lato la permanenza in terra taurica viene ricondotta al fallito matrimonio con Achille, al quale si sostituisce l'evento sacrificale, dall'altro, istituendo un nesso tra l'eroe e la figura di Toante, la giovane costruisce un'immagine potentemente evocativa dell'atmosfera di morte che la circonda⁶⁷.

La qualità dell'ὠκὺν πόδα, elemento caratterizzante e distintivo del capo dei Mirmidoni⁶⁸, permette in effetti un'associazione del sovrano con Achille, che, secondo alcune interpretazioni, viene identificato in origine con un dio infero⁶⁹ oggetto di culto proprio nella zona del Mar Nero e precisamente nell'isola di Leuke (a cui si accenna nel dramma ai vv. 435 ss.), dove le fonti antiche attestano la presenza di un tempio di pratiche oniriche a lui consacrato (Plin., *NH.*, X, 78; Paus., III, 19, 11; Arr., *Per.*, 21).

Mentre nei poemi omerici il Pelide è rappresentato come un semidio dalla natura mortale (come Ifigenia alla fine della tragedia), nell'*Etiopide* di Arctino di Mileto, secondo Proclo⁷⁰, si tramanda invece di un miracoloso trasferimento dell'eroe procedente dalla pira⁷¹ all'isola di Leuke ad opera della madre Teti (cfr. anche Arr., *Per.*, 21-23), una versione verosimilmente molto diffusa tra le colonie, considerato che, come rileva West, si trattava per la maggior parte di fondazioni di Mileto, la madrepatria di Arctino. La tradizione può allora aver spinto Euripide ad attingere alla versione del poeta milesio (già Pindaro ricorda la presenza di Achille nel Ponto: ἐν

⁶⁷ L'opinione viene sostenuta anche da Jesi 1965, pp. 56 ss.

⁶⁸ Egli appare citato nei versi immediatamente precedenti, quando la giovane racconta di aver raggiunto l'Aulide per il pretesto delle nozze con l'eroe.

⁶⁹ Cropp 2000, p. 207.

⁷⁰ Burgess 2001, pp. 160-166; West 2003, p. 162.

⁷¹ Anche Ifigenia, nel Prologo, afferma di trovarsi ὑπὲρ πυρᾶς (v. 26) prima di essere trasportata in terra taurica da Artemide.

δ'Εύξείνῳ πελάγει φαεινὰν Ἀχιλεὺς| νᾶσον ⁷²), secondo quanto indicano altresì i riferimenti in *Andr.*, 1260-1262 e *IT*, 435-438, che suggeriscono che la relazione tra l'eroe e l'isola pontica fosse già nota agli Ateniesi del V sec. a.C., come confermato anche dagli scavi archeologici⁷³.

Dunque, non solo Achille si lega alla Tauride, ma il suo destino è molto simile a quello della principessa argiva: entrambi sono legati ad un'esistenza *post-mortem* e trasportati da una divinità presso il Mar Nero⁷⁴. Nella tragedia, inoltre, le loro vite si intrecciano per un vincolo di unione matrimoniale non compiuto⁷⁵, e sono accomunate da un altro elemento, poiché entrambi risultano al centro dell'esperienza onirica. Già nella tradizione omerica l'eroe è un famoso sognatore (si ricordi il celebre episodio dell'apparizione di Patroclo: *Il.*, XXIII, 62 ss.) e in Arriano sembra essere messo in relazione con la divinazione attuata durante il sonno. In particolare, si tramanda che a Leuke, definita πολυόρνιθον⁷⁶, ci fosse un santuario oracolare a lui consacrato, nel quale l'eroe appariva in forma onirica a coloro che si accostavano all'isola: φαίνεσθαι δὲ ἐνύπνιον τὸν Ἀχιλλέα τοῖς μὲν προσχοῦσι τῇ νήσῳ (Arr., *Per.*, 23).

In questo senso, se la Tauride rappresenta il luogo predisposto all'elaborazione onirica, assommando la concezione di terra di sogno e del disinganno⁷⁷, la specifica

⁷² Pind., *Nem.*, IV, 49. Da notare è il carattere luminoso attribuito all'isola.

⁷³ West 2003, p. 163.

⁷⁴ Questo soggetto è trattato, anche se non vi è certezza assoluta sull'interpretazione, in un'anfora conservata al British Museum (B240), datata al 540 a.C.: essa raffigura un eroe alato che attraversa il mare sopra una nave, sulla cui poppa è appollaiato un corvo, uccello sacro ad Apollo e simbolo profetico. Essa rappresenterebbe il viaggio di Achille verso l'isola di Leuka. Cfr. LIMC, I, 2, tav. 901.

⁷⁵ Nell'*Alessandra* di Licofrone, Ifigenia, che svolge il compito di sacrificare i Greci, viene sottratta da Achille alle sue pratiche divenendo sua sposa e madre di Neottolemo. Nel poema l'eroe risulta sempre legato a Leuke: Licophr., *Alex.*, 187-190.

⁷⁶ La presenza dei molti uccelli in relazione alla figura dell'eroe suggerisce ancora un collegamento con Toante, le cui gambe sono veloci come ali, e con il mondo oracolare, data la connessione di questo animale con l'elemento profetico.

⁷⁷ Anche nel Primo Stasimo (vv. 392-466), il coro, sorpreso dell'arrivo in Tauride dei due stranieri Oreste e Pilade, si domanda quale sia stato il motivo della faticosa traversata del Ponto, e lo attribuisce ad una speranza che però si rivela solo una κοινῇ δόξῃ e un γνώμα δ'οἷς μὲν ἄκαιρος ὄλβου, τοῖς δ'ἑς μέσον ἤκει (*una comune opinione, una volontà di ricchezza che arriva per alcuni opportuna, per altri nel mezzo*, vv. 418-420). Questa terra simboleggia dunque il luogo della speranza ormai disillusa. A questo concetto si lega ancora la figura di Achille, citata nello stesso canto, nella strofa β. Il coro immagina, infatti, che Oreste e Pilade proseguano il loro itinerario sul Mar Nero raggiungendo la piccola isola di Leuke (di fronte al Danubio), definita πολυόρνιθον (v. 435), dove si celebrano delle gare di corsa in onore di Achille (Alc., fr. 354 Voigt).

associazione di Toante alle ali⁷⁸ rinvia all'evasione e al desiderio di fuga⁷⁹, a cui allude anche lo σκαφός ἐπτερωμένον (v. 1346) della nave con cui Ifigenia, Oreste e Pilade, nell'Esodo, si apprestano alla fuga.

Questo immaginario trova conferma nel trattato *Oneirokritikà* di Artemidoro, in cui la simbologia delle ali, prerogativa del re dei Tauri, si lega al desiderio di raggiungere altre terre: οἷον ἔδοξέ τις πέτεσθαι ἀράμενος ἐκ τῆς οἰκείας διανοίας <πρὸς> προτεθειμένον σκοπόν, ἐφ'ὃν ἐσπουδάκει γενέσθαι· εἴτα γενόμενος ἐπ'αὐτὸν πτερὰ ἔχειν ἔδοξε καὶ συναπαίρειν τοῖς ὀρνέοις, καὶ μετὰ ταῦτα κατῆχθαι πάλιν εἰς τὴν οἰκίαν· ἀπέβη αὐτῷ μεταναστῆναι τῆς οἰκείας διὰ τὴν πτῆσιν, καὶ τὰ προκείμενα καὶ μάλιστα ἐσπουδασμένα αὐτῷ περᾶναι διὰ τὸ μὴ τοῦ σκοποῦ ἡμαρτηκέναι (*a uno sembrò di volare, levandosi in alto per intenzione personale verso l'oggetto prefissato che desiderava raggiungere, poi, essendo lì, gli sembrò di avere le ali e di levarsi in volo insieme agli uccelli e, dopo, di ridiscendere fino a casa. Gli accadde di trasferirsi dalla propria patria per via del volo e di concludere ciò che si era proposto e che gli premeva moltissimo per il fatto che non aveva fallito la meta*, Artemid., I, 4; cfr. anche II, 68).

Se dai primi versi del Prologo l'immagine di splendore sembra suggerire la parvenza di una terra salvifica, in seguito, però, emerge la terribile realtà e la Artemide Taurica, della quale è bello solo il nome (τοῦνομόν ἥς καλὸν μόνον, v. 36), disvela un quadro tutt'altro che confortante: il ruolo di Ifigenia è, infatti, quello di immolare, o meglio consacrare al sacrificio tutti i naufraghi (greci⁸⁰) lì approdati, senza alcuna osservanza delle leggi di ospitalità vigenti in Grecia e in apparente contraddizione con le azioni della dea. Sottraendo la principessa al suo destino di morte, la divinità dimostra di non accettare i sacrifici umani, salvo poi preporla paradossalmente come ministro nella purificazione delle vittime.

⁷⁸ La caratterizzazione dei piedi veloci come ali riprende, inoltre, la rappresentazione iconografica dei sogni già illustrata in *Od.*, XI, 207, 222; *Aesch.*, *Ag.*, 426; *Eur.*, *Hec.*, 705; e soprattutto in *IT*, 572, in cui si parla di πτενῶν ὀνείρων. Sul carattere alato dei sogni, cfr. Brillante 1991, p. 20; mentre sulla natura alata di Polidoro vedi il capitolo sull'*Ecuba*.

⁷⁹ All'idea di un'evasione fisica e mentale mediante il volo rimandano i versi del coro di *IT*, 1095, 1141, nei quali le donne esprimono il desiderio di volare per ritornare alle loro case. Delle metafore analoghe si individuano inoltre in *HF.*, 628 e 1157: se in un primo momento Eracle non si sottrae al compito di salvare la famiglia dalla minaccia imminente del tiranno Lyco, affermando di non avere le ali e di non voler scappare, dopo il folle gesto dell'uccisione dei propri figli e la moglie, desidera nascondersi πτερωτὸς ἢ κατὰ χθονὸς μολών.

⁸⁰ Non c'è evidenza che i Tauri sacrificino solo Greci, anche se ciò riceve particolare enfasi: Kyriakou 2006, pp. 53 ss.; Duranti 2014, p. 201.

Riporto qui di seguito il testo così come risulta nel *codex Laurentianus* (L), senza i tentativi di correzione da parte degli editori (vv. 34-42):

ναοῖσι δ' ἐν τοῖσδ' ἱερέαν τίθησί με·
 ὅθεν νόμοισι τοῖσιν ἥδεται θεὰ
 Ἄρτεμις ἑορτῆς, τοῦνομόῃς καλὸν μόνον·
 τὰ δ' ἄλλα σιγῷ, τὴν θεὸν φοβουμένη.
 θύω γὰρ, ὄντος τοῦ νόμου καὶ πρὶν πόλει,
 ἂν κατέλθῃ τήνδε γῆν Ἑλλήν ἀνὴρ
 κατάρχομαι μὲν, σφάγια δ' ἄλλοισιν μέλει
 ἄρρητ' ἔσωθεν τῶνδ' ἀνακτόρων θεᾶς.

(*Artemide mi pose come sacerdotessa in questi templi, dove la dea si compiace con questi costumi di una festa, di cui solo il nome è bello. Ma taccio sulle altre cose, temendo la dea. Sacrifico, infatti, alla città, secondo l'uso vigente e di prima, qualunque uomo greco che giunga in questa terra, o meglio, inizio la cerimonia, mentre agli altri spettano i sacrifici indicibili dentro le celle del tempio della dea*).

Si tratta di versi piuttosto problematici, considerati di dubbia autenticità per via del loro significato incongruente. Non si capisce, in effetti, perché Ifigenia esprima la sua volontà di tacere gli eventi e poi li presenti nelle righe immediatamente successive⁸¹. Altri problemi risultano inoltre dalla costruzione sintattica, per la quale molteplici sono stati i tentativi da parte degli editori di dirimere questa diatriba: Parmentier⁸² e Sansone⁸³ ritengono valido l'intero passaggio, mentre Diggle e Platnauer⁸⁴ espungono i vv. 38-39 e 41; Kovacs⁸⁵ pone tra parentesi quadre i vv. 38 e 41 e, infine, Cropp nel suo apparato critico elimina i vv. 40-41. Essi sono tuttavia

⁸¹ Non sembra trattarsi di un caso di aposiopesi: anche se l'intenzionalità è un tratto caratterizzante di questa figura retorica, sembra mancare un'interruzione del discorso da parte del parlante, che anzi riporta immediatamente la sua rivelazione nel verso successivo attraverso la congiunzione esplicativa γάρ che lega sintatticamente e concettualmente i due versi. Sull'aposiopesi cfr. Lausberg 1969, p. 228; De Poli 2017, pp. 158 ss.

⁸² Parmentier 1964, pp. 115-116.

⁸³ Sansone 1978, pp. 35-47.

⁸⁴ Diggle 1981, p. 244; Platnauer 1967, p. 4.

⁸⁵ Kovacs 1999, pp. 154 ss.

degni di attenzione, giacché precedono immediatamente la narrazione onirica, perciò sarebbe utile sottoporre nuovamente il passaggio ad un'analisi.

Dato che la corruzione sintattica sembra insanabile (la frase ὅθεν... μόνον non ha un verbo principale, che non può essere θύω) e vi è la presenza di un forte asindeto tra i vv. 39-40, sembra abbastanza arduo giungere ad una soluzione. Tuttavia, nel tentativo di risolvere i problemi testuali e interpretativi mi sembrano valide alcune ipotesi, tra le quali quella di Cropp, sostenuta anche da Duranti⁸⁶, di difendere i vv. 38-39 e la proposta di Parker⁸⁷ nella trasposizione del v. 37 dopo il v. 40. Non sarei propensa all'espunzione della linea 41⁸⁸, poiché, sebbene il verso risulti incongruente se posto immediatamente dopo il κατάρχομαι e riferito a σφάγια⁸⁹, sarebbe invece possibile con la trasposizione del v. 37: le cose che Ifigenia tace sono infatti indicibili, identificabili come dei rituali compiuti dall'interno del tempio⁹⁰. Al v. 725, infatti, la principessa dà disposizione ai servi di entrare nel santuario per apprestare quanto occorre per chi ha il compito di sgozzare le vittime⁹¹. Il sostantivo compare inoltre al v. 1198, nel quale Ifigenia, riferendo a Toante la necessità di purificare Oreste e Pilade dalla contaminazione, in vista della cerimonia sacrificale, parla di "altri rituali" (καὶ γὰρ ἄλλα δράσομεν), mentre il re afferma, con una frase di effetto sinestesico, di non voler vedere le cose indicibili: οὐ φιλῶ τ' ἄρρηθ' ὀρᾶν. Ricorre dunque ancora il τὰ ἄλλα combinato con ἄρρητα.

⁸⁶ Cropp 2000, p. 175; Duranti 2014, pp. 201 ss.

⁸⁷ Parker 2016, p. 62, segue Murray per i vv. 38-39 e Monk per il v. 41. Nella trasposizione del v. 37 al posto del v. 41 ricorre alla proposta di Markland 1811, p. 119: *suspectus haberi potest hic lambus, hoc loco. Nam statim Iphigeneia dicit id quod ex metu vel reverentia deae se tacere velle dixerat. Poni potest forte post v. 41.*

⁸⁸ Secondo gli editori, il verso propone un'informazione incongruente al testo dal momento che parla di sacrifici all'interno del tempio, mentre sappiamo che all'esterno vi era un altare predisposto al rituale. Essi lo giudicano, inoltre, troppo simile al v. 66, anche se non vi sono ragioni di espungere il primo verso simile in ragione del secondo.

⁸⁹ Non si comprenderebbe perché il termine, che designa qualcosa di indicibile, sia riferito a sacrifici di cui più avanti si parla nel testo. Se invece Ifigenia lo riferisse al verso in cui afferma di tacere temendo la dea, il verso sarebbe più logico. Il sostantivo ἄρρητα in Euripide in riferimento ai rituali occorre in *Ba.*, 472 e in fr. 65, 110 e trova impiego anche in *Ar.*, *Nub.*, 302.

⁹⁰ L'incongruenza della frase per l'avverbio ἔσωθεν, che in realtà ha il significato di movimento dall'interno, e la ripetizione dell'ultima parte del verso τῶνδ' ἀνακτόρων θεᾶς in uno successivo, non mi sembrano un motivo utile per l'espunzione, poiché sembra più logica una ripetizione del secondo caso che non del primo. Inoltre, la stessa formula ricorre in *Eur.*, *Andr.*, 380, sempre alla fine di trimetro.

⁹¹ *Ιφ. ἀπέλθεθ' ὑμεῖς καὶ παρευτρεπίζετε| τ' ἄνδον μολόντες τοῖς ἐφεστῶσι σφαγῇ.*

Con questo intervento il testo si presenta di comprensione più agevole e nella seguente forma:

ναοῖσι δ'έν τοῖσδ'ἱερέαν τίθησί με'	
ὅθεν νόμοισι τοῖσιν ἥδεται θεᾶ	35
Ἄρτεμις ἑορτῆς, τοῦνομ'ῆς καλὸν μόνον,	
θύω γὰρ ὄντος τοῦ νόμου καὶ πρὶν πόλει,	38
ὅς ἂν κατέλθῃ τήνδε γῆν Ἑλλήν ἀνὴρ.	39
κατάρχομαι μὲν, σφάγια δ'ἄλλοισιν μέλει	40
τὰ δ'ἄλλα σιγῶ, τῇν θεὸν φοβουμένη,	37
ἄρρητ'ἔσωθεν τῶνδ'ἀνακτόρων θεᾶς.	41

(mi pose come sacerdotessa in questi templi, dove, la dea Artemide si compiace con queste leggi di una festa, di cui solo il nome è bello. Sacrifico infatti secondo la norma vigente e precedente della città, qualsiasi uomo greco che sia giunto in questa terra, o meglio, inizio la cerimonia, mentre agli altri spettano i sacrifici. Ma sulle altre cose, temendo la dea, taccio le cose indicibili dall'interno delle stanze della dea).

Attraverso il suo monologo Ifigenia fornisce al pubblico l'informazione fondamentale e caratterizzante il suo personaggio: il compito di sacerdotessa di Artemide nel tempio taurico, dove (ὅθεν⁹²) con queste norme, la dea si compiace per una festa che, però, risulta piacevole solo in apparenza. Allora il successivo verso che inizia con il verbo θύω, seguito dalla congiunzione esplicativa γάρ, specificherebbe meglio le ragioni di questa affermazione di giudizio, mentre il sostantivo νόμος si riallaccia al precedente νόμοισι τοῖσιν, cioè ai culti di cui si è appena accennato e di cui si puntualizza che sono anteriori al suo arrivo a Taurica.

Con il verbo θύω, in particolare, è probabile che Ifigenia alluda ad una consacrazione di primizie agli dei⁹³, poiché l'atto cruento, contemplato presso i Tauri,

⁹² Diggle 1994, p. 32. LSJ, s.v. ὅθεν: *where or whither; II. for which reason.*

⁹³ In epoca omerica il termine indica un'offerta di primizie agli dei attraverso il fuoco; in età classica ha poi sviluppato il significato generale di cerimonia per gli dei, che include anche la libagione e lo sgozzamento della vittima: κατάρχεσθαι e σφάζειν: Casabona 1966, pp. 69-84. Henrichs 2000, p. 180. Ma il verbo possiede anche un'altra accezione, relativa agli stati

difficilmente poteva essere compiuto da una donna e per giunta sacerdotessa, le cui mani dovevano restare pure⁹⁴. In tutta la tradizione letteraria e figurativa sono solo due gli esempi in cui si presentano strumenti sacrificali maneggiati da donne⁹⁵, ma si tratta di casi limite. Inoltre, nella tragedia ai vv. 617-618, quando Oreste domanda chi sarà la persona a compiere il sacrificio, Ifigenia risponde con un ἐγώ, salvo poi specificare meglio nelle linee 621-622 che in realtà ella è solo preposta ad aspergere di acqua lustrale le vittime, mentre sono gli addetti del tempio ad essere incaricati di questo compito. Esso consisteva probabilmente nell'atto di uccidere gli stranieri con la spada e poi gettarli nel fuoco dentro il santuario⁹⁶: *Ορ. αὐτὴ ξίφει κτείνουσα θῆλυς ἄρσενας; Ιφ. οὐκ, ἀλλὰ χαίτην ἀμφὶ σὴν χερνίψομαι (Or.: tu stessa, donna, uccidi gli uomini con la spada? If.: no, ma aspergerò intorno alla tua chioma acqua lustrale)*. Sulla base di queste considerazioni si può difendere la genuinità del verso, che alcuni critici consideravano spurio (Platnauer) per l'incongruenza tra θύω e κατάρχομαι, e la compatibilità con i vv. 40-41 (eliminati da Cropp).

Anche se Ifigenia generalmente ricorre alla prima persona plurale θύοιμεν (278) o θύσωμεν (1231) ad indicare la pluralità del sacrificio, tuttavia, l'uso del singolare risulta qui giustificato: in un monologo di cui è protagonista, esso serve a marcare il passaggio da soggetto passivo ad attivo, da vittima sacrificata a carnefice, in sintonia con lo stile narrativo adoperato dalla protagonista, che si caratterizza per l'intenzionale ambiguità, nel dichiarare qualcosa che poi viene immediatamente contraddetto.

L'asserzione sembra perciò essere stata pronunciata per suscitare nel pubblico un'immagine di forte impatto e sconcertante, che viene, però, meglio precisata nel verso seguente. Ifigenia, in realtà, dà inizio al sacrificio, aspergendo con acque lustrali le vittime destinate al rito, come indica la struttura κατάρχομαι μέν (v. 40), ma non lo realizza. Per quanto il verso in analisi venga espunto da Cropp, esso è tuttavia

d'animo, che indica il ribollire e l'agitarsi interiore, in connessione con il θυμός: Padel 1992, p. 27.

⁹⁴ Ai vv. 1171 e 1199, Ifigenia giustifica il mancato sacrificio perché Oreste si è macchiato di un delitto e la statua della dea (è stata) contaminata per essere stata toccata da mani insanguinate. La sacerdotessa pertanto non poteva essere la diretta esecutrice.

⁹⁵ Detienne-Vernant 2014, pp. 165 ss.

⁹⁶ Lo sgozzamento incluso nel verbo θύω è ribadito al v. 623 (ὁ δὲ σφαγεὺς τίς), mentre la consacrazione avveniva tramite il fuoco che ardeva dentro il tempio (πῦρ ἱερὸν ἐνδον χάσμα: v. 626; ἀπόρρητον φλόγα| θύουσα καὶ καθαρμὸν ὄν μετώχετο, vv. 1331-1332).

essenziale ai fini della comprensione del sogno⁹⁷ presentato subito dopo, in cui il verbo *κατάρχομαι* ricorre anche poco più avanti al v. 56 nell'interpretazione che Ifigenia trae dalla sua visione.

La tecnica narrativa utilizzata da parte della protagonista tende a creare un forte effetto iniziale, la cui prima affermazione, quella di sacrificare, arriva ad essere corretta da una seconda: agli altri (e si tratta di uomini), infatti, spetta la cura di sgozzare l'offerta umana, ma di questo la giovane non osa rivelare i dettagli. Il verso τὰ δ' ἄλλα σιγῶ, τῇν θεὸν φοβουμένη, allora, ben si combina per una correlazione delle due particelle μέν e δέ che pongono in contrapposizione i rispettivi ruoli e si collega al successivo, che specifica con ἄρρητ' ἔσωθεν τῶν δ' ἀνακτόρων θεᾶς che non è possibile rivelare, forse per la loro efferatezza e immoralità⁹⁸, i dettagli sul culto celebrato dall'interno.

Mediante l'elaborazione di un quadro generale di incertezza e costante "sospensione", e lo stato precario e mutevole delle cose solo apparentemente credibile, ma adatto a riprodurre una dimensione onirica, viene esposta, nei versi successivi del Prologo, la narrazione del sogno.

IV.2.1 Il sogno di Ifigenia (vv. 42-60)

Il motivo del sogno non è estraneo al trattamento letterario del mito degli Atridi, già sviluppato in precedenza da Stesicoro (*Orestea*, fr. 180 Davies-Finglass), Eschilo (*Cho.*, 32-41; 514-552) e Sofocle (*El.*, 406-425; 459-460; 474-501). Tuttavia, i tre poeti seguivano la tradizione di attribuire a Clitemnestra il ruolo di sognatrice che, in Euripide, viene invece assegnato ad Ifigenia⁹⁹.

Innovativa è anche la tematica: in tutta la tradizione la visione della regina argiva è la rappresentazione del timore, fondato, della vendetta da parte di Oreste (che arriva a realizzarsi), mentre quella della principessa sembra incentrata sulla sua vicenda

⁹⁷ Sansone 1978, p. 37.

⁹⁸ Tra gli ἄρρητα Isocrate include l'omicidio dei fratelli, dei padri e degli stranieri: XII, 121-122. Cfr. anche Soph., *OT*, 465, nella quale il coro rievoca gli atti indicibili di cui Edipo viene accusato: l'uccisione del padre e l'incesto con la madre; Eur., *Hec.*, 714, in riferimento all'assassinio di Polidoro da parte dell'ospite Polimestore: § III.8.

⁹⁹ Secondo Boshier 2009, p. 3, l'*IT* sarebbe la continuazione dell'*Orestea* di Eschilo, in cui alla catena di eventi mossa dalla madre di Ifigenia, Clitemnestra, si contrappone la "resurrezione" della figlia, messa al centro della scena e protagonista del sogno.

personale, l'esperienza del sacrificio, un aspetto che ha segnato profondamente il suo destino e che arriva a riflettersi anche su quello del fratello, minacciato, come predice il sogno, di essere immolato sull'altare dalla propria sorella. L'idea della vendetta si trasferisce allora dalla madre alla figlia e il sentimento passa dal timore di essere vittima a quello di divenire carnefice, per il torto subito. Quella sacrificale è la dimensione in cui vive non soltanto Ifigenia ma l'intera tragedia¹⁰⁰. Il motivo compare già dall'inizio dell'opera, con la menzione del rituale prescritto da Calcante ad Agamennone (v. 8), fino quasi ai versi conclusivi, nei quali si menziona l'*aition* di fondazione del tempio di Artemide Tauropola (vv. 1459-1460). Ciò conferma la funzione del sogno come specchio e rappresentazione dell'intera opera, non solo sintesi drammaturgica degli antefatti e degli eventi che ancora devono realizzarsi (caratteristica del Prologo e del sogno in esso contenuto), ma anche un motivo centrale di discussione per gli spettatori: svolgendo il determinante ruolo di muovere le decisioni dei mortali insieme agli oracoli, ad esso gli umani attribuiscono parte della responsabilità delle loro scelte; tuttavia, alla luce degli eventi, i fallimenti e le sofferenze si rivelano infine imputabili all'errore di interpretazione dei segni divini attuata dagli stessi. Esso evidenzia dunque la crisi dell'individuo di fronte all'inconoscibilità del divino.

La narrazione onirica, similmente all'*Ecuba*, trova spazio nella prima parte del Prologo ed è esposta dalla protagonista, che è allo stesso tempo soggetto dell'esperienza e personaggio che agisce all'interno dell'evento sognato. La principessa argiva esce dal santuario, che è anche la sua casa (εἰμ' ἔσω δόμων| ἐν οἷσι ναίω τῶνδ' ἀνακτόρων θεᾶς, vv. 65-66), raccontando i φάσματα (v. 42) avuti durante la notte. È questa la motivazione che risiede nella sua entrata in scena, così come nell'*Ecuba* la regina era stata spinta ad uscire dalla tenda di Agamennone per il timore causato dai suoi incubi notturni. Entrambe le eroine intendono rivelare in uno spazio aperto i loro sogni, con lo scopo di renderli inefficaci e allontanarne la realizzazione, ma, mentre Ecuba risulta profondamente angosciata, ben diversa e più apatica appare in questo racconto la reazione di Ifigenia (vv. 42-60):

¹⁰⁰ Lanza 1965, p. 353.

ἄ καινὰ δ' ἤκει νύξ φέρουσα φάσματα
 λέξω πρὸς αἰθέρ', εἴ τι δὴ τόδ' ἔστ' ἄκος.
 ἔδοξ' ἐν ὕπνῳ τῆσδ' ἀπαλλαχθεῖσα γῆς
 οἰκεῖν ἐν Ἄργει, παρθενῶσι δ' ἐν μέσοις 45
 εὖδειν, χθονὸς δὲ νῶτα σεισθῆναι σάλωι,
 φεύγειν δὲ κᾶξω στᾶσα θριγκὸν εἰσιδεῖν
 δόμων πίτνοντα, πᾶν δ' ἐρείψιμον στέγος
 βεβλημένον πρὸς οὐδας ἐξ ἄκρων σταθμῶν.
 μόνος δ' ἐλείφθη στῦλος, ὥς ἔδοξέ μοι, 50
 δόμων πατρώων, ἐκ δ' ἐπίκρανων κόμας
 ξανθὰς καθεῖναι, φθέγμα δ' ἀνθρώπου λαβεῖν·
 κάγῳ τέχνην τήνδ' ἦν ἔχω ξενοκτόνον
 τιμῶσ' ὕδραίνειν αὐτὸν ὡς θανούμενον,
 κλαίουσα. τοῦναρ δ' ὦδε συμβάλλω τόδε· 55
 τέθνηκ' Ὀρέστης, οὗ κατηρξάμην ἐγὼ·
 στῦλοι γὰρ οἴκων παῖδές εἰσιν ἄρσενες,
 θνήσκουσι δ' οὓς ἂν χέρνιβες βάλῳς ἐμαί.
 [οὐδ' αὖ συνάψαι τοῦναρ ἐς φίλους ἔχω·
 Στροφίῳ γὰρ οὐκ ἦν παῖς ὅτ' ὠλλύμην ἐγώ.] 60

(ma ora dirò all'etere quelle nuove visioni che la notte, giungendo, mi portò, se mai in ciò vi è un conforto. Mi sembrò nel sonno, allontanatami da questa terra, di abitare ad Argo, di dormire nelle stanze verginali e che il dorso della terra fosse scosso da un terremoto, e di fuggire; stando all'esterno, vedevo il cornicione della casa cadere, tutto il tetto franare a pezzi verso il pavimento, dalla sommità delle colonne. Così mi parve che della casa paterna rimase in piedi un solo pilastro, che dal capitello si spandevano fulve chiome e che questo prendeva una voce umana; ed io onorando quest'arte che possiedo di uccidere gli stranieri, lo aspergevo d'acqua, piangendo perché consacrato alla morte. Io interpreto questo sogno in questo modo: Oreste è morto, ed io lo consacrai; infatti, le colonne sono i figli maschi della casa, e muoiono coloro sui quali siano versate le mie libagioni.

[Non posso applicare questo sogno agli amici, infatti, Strofio non aveva figli nell'epoca in cui morì]).

La descrizione è introdotta da una proposizione relativa, nella quale ricevono particolare risalto l'aggettivo *καὶνὰ* – in posizione iniziale dopo il pronome, che concorda e si riferisce al sostantivo *φάσματα* – e la particella *δέ*. Se consideriamo valido lo spostamento del v. 37 dopo il v. 40, nel quale Ifigenia afferma di voler tacere sulle cose che riguardano il rituale del sacrificio, perché sono indicibili o turpi, questo elemento grammaticale avversativo sembra creare un'antitesi con ciò che Ifigenia ha appena terminato di affermare: se nulla lei intende riferire su ciò che pertiene al rito, sembra invece intenzionata a rivelare all'etere (*πρὸς αἰθέρα*) quello che le è accaduto durante la notte. La consuetudine di esternare un sogno ad un'entità che si colloca al di fuori del *δόμος*, spazio privilegiato per l'esperienza onirica nel mondo tragico, non era insolita presso gli antichi e già era stata commentata dagli scolasti, con riferimento al precedente sofocleo di *El.*, 424-425, nel quale Clitemnestra rivela il suo incubo al Sole per purificarlo e allontanarne il compimento¹⁰¹. Dal canto suo, Ifigenia, non accenna ad alcun timore in questi versi¹⁰², ma manifesta la sua intenzione (si noti l'uso del futuro *λέξω*) di rivelare all'Etere le visioni avute nella e dalla notte, raffigurata nel ruolo di messaggera portatrice di apparizioni: ἦκει νύξ φέρουσα φάσματα (v. 42). Il verbo ἦκω, che nell'uso del tempo presente mette in rilievo la vividezza delle immagini nella mente della ragazza, è usato spesso in Euripide come formula per introdurre l'annuncio di una notizia da parte degli dei, di esseri soprannaturali¹⁰³ o di messaggeri¹⁰⁴. Se in Esiodo (*Hes., Th.*, 211-212) la Notte è concepita come la madre dei fenomeni onirici e nell'*Ecuba* la protagonista pronuncia un religioso appello a questa divinità, invocata dopo Zeus (*Eur., Hec.*, 68), perché concorre, insieme a *Χθών*, alla generazione delle visioni¹⁰⁵, la figura di *νύξ* non

¹⁰¹ Cfr. Parker 1983, p. 220, n. 71. Anche Atossa nei *Persiani* esce dal palazzo per raccontare il suo sogno agli interpreti (*Aesch., Pers.*, 160 ss.).

¹⁰² Sono del tutto assenti termini come *δεῖμα* o *φόβος* a caratterizzare lo stato di angoscia del sognatore.

¹⁰³ Vedasi l'ingresso di Poseidone in *Herac.*, 1281; di Teti in *Andr.*, 1238; Dioniso in *Ba.*, 1; Eracle in fr. 15 b, 25 Page. Per le entità soprannaturali si ricordi l'ingresso di Polidoro in *Hec.*, 1. Il verbo è accompagnato sovente dal participio. Cfr. anche Kyriakou 2006, p. 64.

¹⁰⁴ Si ricordi il caso di Taltibio in *Eur., Hec.*, 503; *Eur., Tro.*, 238; Oreste in *El.*, 228.

¹⁰⁵ Nella concezione tragica essi sono spesso generati dalle divinità ctonie: cfr. *Eur., Hec.*, 70-71: ὦ πότνια Χθών | μελανοπτερύγων μάτερ ὀνείρων.

sembra qui essere concepita da Ifigenia come la madre dei sogni, ma solo una sua ambasciatrice.

La giovane esce dal tempio con l'intento di disperdere il sogno ai venti o dissolverlo nel cielo, lo stesso che l'aveva trasportata lontano dall'Aulide permettendole di salvarsi. Tuttavia in questo rituale non vi è un atteggiamento di fiducia, anzi, ad esso la protagonista sembra aggiungere una nota di scetticismo: εἴ τι δὴ τόδ' ἔστ' ἄκος. Nella combinazione εἴ... δὴ, si può in effetti percepire una mancanza di speranza nel trovare un conforto, piuttosto che una manifestazione di fede, come suppone Platnauer¹⁰⁶. Il sostantivo ἄκος, che ricorre spesso in Euripide¹⁰⁷, conferma questa supposizione, giacché si incontra soprattutto nella terminologia medica¹⁰⁸, a indicare un “solievo” o un “rimedio”: il suo significato, pertanto, risulta più legato alla sfera scientifica che a quella divina. Esso è indice di un malessere psicologico, che in queste linee emerge tuttavia come incurabile¹⁰⁹. La giovane, infatti, nella narrazione del sogno applica un totale atteggiamento razionalistico e non mostra dubbi nell'attribuire un significato passato agli eventi in esso narrati, da cui è chiaro che nessun sollievo possa derivare dall'esternazione dell'onirofania.

Il qualificativo καινὰ, invece, esprime non solo una visione “fresca” e appena sperimentata¹¹⁰, ma anche “qualcosa di nuovo¹¹¹” che, se rapportato all'attitudine scettica di Ifigenia affiorante durante il racconto onirico, si potrebbe definire, “insolito” e “sorprendente”. Allora l'aggettivo, nonostante l'incredulità, prepara e

¹⁰⁶ Platnauer 1967, p. 64; anche Kyriakou 2006, p. 64, sostiene che si tratti di fiducia, piuttosto che di scetticismo, per la troppa sicurezza con la quale Ifigenia interpreta il suo sogno, ma allora, dato che Oreste è già morto, nessuna consolazione può derivare da un atto apotropaico; a propendere per un atteggiamento scettico è invece Parker 2016, p. 64, con cui concordo. Al v. 378, infatti, Ifigenia dirà ὦ τλήμων, εἰ τέθνηκας [...] Ὀρέστα. Sulla correlazione εἴ... δὴ cfr. Soph., *Tr.*, 27 (Jebb).

¹⁰⁷ Accompagnato da un genitivo che designa un male o un dolore (*Alc.*, 135; *Hipp.*, 600; *Andr.*, 121; *Hel.*, 1055).

¹⁰⁸ LSJ, s.v. ἄκος. L'interesse per i particolari patologici si trova descritto anche più avanti nelle parole del messaggero sulla follia di Oreste (vv. 282 ss.). Esso mostra da parte di Euripide uno spirito nuovo, di revisione della religiosità tradizionale e di una laicizzazione dei fattori che incidono sulle azioni umane. Sulla terminologia ippocratica in Euripide cfr. Ferrini 1978, pp. 49-62.

¹⁰⁹ Il sostantivo ἄκος occorre ancora in relazione ai sogni in *Ag.*, 17, dove la sentinella, che trascorre le notti insonni in attesa del segnale luminoso che annuncerà la presa di Troia, lamenta la mancanza di sogni, emblema della perdita serenità, mancanza per la quale egli cerca un conforto attraverso la musica: ὕπνου τόδ' ἀντίμολπον ἐντέμνων ἄκος. Ma il rimedio in questi versi si trasforma in sofferenza. cfr. Abbate 2007, pp. 175 ss.

¹¹⁰ Walde 2001, p. 159, n. 30.

¹¹¹ Parker 2016, p. 64; Kyriakou 2006, p. 63.

introduce per il pubblico un evento futuro¹¹², giacché in alcuni contesti appare in associazione all'elemento profetico (Soph., *OT*, 916; *Tra.*, 1165: *μαντεία καινὰ*).

Nell'*Edipo Re*, tragedia affine a quella euripidea per lo stesso atteggiamento critico verso il religioso da parte dei protagonisti – anche se in essa il motivo della divinazione è portato a livelli estremi¹¹³ – il termine ricorre all'inizio del Terzo Episodio, con l'ingresso inaspettato di Giocasta: IO. *χώρας ἄνακτες, δόξα μοι παρεστάθη| ναοὺς ἰκέσθαι δαιμόνων, τὰδ'έν χεροῖν| στέφη λαβούση κάπιθυμιάτα.| ὕφοῦ γὰρ αἶρει θυμὸν Οἰδίπους ἄγαν| λυπαῖσι παντοίαισιν' οὐδ'ὅποι' ἀνὴρ| ἔννους τὰ καινὰ τοῖς πάλαι τεκμαίρεται* (*Nobili di questa terra, mi è sembrato il momento di visitare i templi degli dei, recando con le mie mani queste corone. Edipo si lascia trasportare troppo da ansie di ogni genere e non è in grado di interpretare, da uomo assennato, i fatti presenti sulla base di quelli passati*, Soph., *OT*, 911-916).

Il passo è stato analizzato nel capitolo dedicato alla tragedia, ma basti qui ricordare che esso, con la menzione *τὰ καινὰ*, prepara e introduce il riferimento al sogno incestuoso di Edipo, rievocato anche tramite l'espressione utilizzata da Giocasta *δόξα μοι παρεστάθη*, che trova un confronto nella descrizione onirica del *Reso* pseudoeuripideo (introdotto dalla frase *καί μοι καθ'ὕπνον δόξα τις παρίσταται*¹¹⁴), e richiama pertanto l'atto onirico.

In *Trach.*, 1164-1165, il termine è riferito specificamente da Eracle ai responsi proferiti dalla quercia di Zeus a Dodona, situata nel bosco dei Selli, un popolo montano che trae i vaticini dormendo a contatto con la nuda terra¹¹⁵: *φανῶ δ'έγῶ τούτοισι συμβαίνοντ'ἴσα| μανθεία καινὰ, τοῖς πάλαι ξυνήγορα, ἃ τῶν ὀρέϊων καὶ χαμαικοιτῶν ἐγῶ| Σελλῶν ἐσελθὼν ἄλσος εἰσεγραψάμην*¹¹⁶. Tuttavia il qualificativo viene impiegato dall'eroe solo nel fatale momento che ne precede la morte, dopo essersi reso conto della veridicità del responso e della sua erronea interpretazione.

¹¹² Walde, p. 159, n. 30.

¹¹³ I capitoli dedicati a Sofocle, in realtà, mettono in evidenza la profonda religiosità del tragediografo, e l'*Edipo Re* in particolare mira a rappresentare la sofferenza e la condanna del protagonista per non aver prestato fede agli oracoli. In Euripide, invece, l'atteggiamento non è completamente scettico ma orientato piuttosto sull'incertezza verso il divino.

¹¹⁴ *Rh.*, 780.

¹¹⁵ Si tratta di una tribù preistorica che viveva nel territorio di Dodona, dove era ubicato il celebre santuario oracolare di Zeus. Sono identificati come i primi interpreti dei responsi, tratti dalla lettura del fruscio delle foglie. Cfr. Mirto 2011, p. 159, n. 63 e p. 85, n. 17.

¹¹⁶ *Ed ora ti rivelerò anche altri più recenti vaticini, che concordano con quelli più antichi e li confermano: li trascrissi ascoltando la quercia dalle molte voci, sacra a mio padre, il giorno in cui entrai nel bosco dei Selli, che vivono sui monti e dormono sulla nuda terra.*

In Eur., *Med.*, 238, l'aggettivo, anche se riferito alle leggi e ai costumi di un popolo, è ancora una volta messo in relazione con la sfera profetica: Medea ricorre infatti a questa espressione ἐς καινὰ δ' ἦθη καὶ νόμους ἀφιγμένην| δεῖ μάντιν εἶναι, affermando l'importanza di essere indovini quando si entra a far parte di un ambiente con leggi e usanze nuove.

Nella tragedia l'aggettivo, come nelle *Trachinie*, funge da elemento grammaticale e simbolico di comunicazione tra il passato e gli eventi futuri giacché descrive anche per Ifigenia nuove e peculiari apparizioni: l'uso del plurale φάσματα, indicherebbe, infatti, che sono avvenuti più sogni, dei quali uno in particolare desta l'attenzione della protagonista e viene esposto in questi versi.

Non sono dati dettagli sul luogo esatto in cui avviene la visione all'interno del tempio, ma la giovane doveva trovarsi in un luogo recondito, dal quale esce piena di dubbi, quasi con l'intento di desacralizzare l'immagine che è rimasta impressa nella sua mente. Dal Terzo Stasimo della tragedia (*IT*, 1266), dove viene fornita una spiegazione eziologica sui sogni, si racconta che questi erano stati generati dalla Terra come reazione alla conquista della sede oracolare da parte di Apollo, e anche come questi fossero recepiti dai mortali attraverso il sonno in appositi giacigli tenebrosi a contatto con il suolo, κατὰ δνοφερὰς χαμεύνας, proprio come il rituale praticato dai Selli citato nelle *Trachinie*. I due esempi riportati ci forniscono dunque una testimonianza sulle prime forme di divinazione onirica, che sembrano basarsi sul legame con la terra, indicandone un'origine ctonia. Il rituale si basava sulla ἐγκοίμησις, o incubazione, per cui il fedele si rivolgeva al dio allo scopo di ricevere un responso, dormendo nel suolo nella parte più interna del tempio¹¹⁷. Possiamo supporre, dunque, che questo possa applicarsi anche al caso della nostra protagonista¹¹⁸, la quale, nel verso che precede la narrazione onirica, accenna agli ἀνάκτορα θεάς, un'espressione che, al plurale, può forse riferirsi alle celle o al luogo

¹¹⁷ Cfr. Matteuzzi in Albini 1987a, p. 109, n. 1261. La scelta di dormire in un luogo sacro, anche se per Ifigenia, più che una scelta, è un obbligo, rientra nel concetto stesso di incubazione, che è legata a culti di carattere ctonio: cfr. Bouché-Leclercq 2003, pp. 221 ss. Da questa pratica si sperava, inoltre, di ottenere anche la guarigione: Dodds 2016, p. 158, e in effetti essa è spesso legata ai santuari di Asclepio, dio della medicina.

¹¹⁸ Anche Oreste, quando si reca a Delfi, in attesa del responso divino, si distende davanti all'ἄδυτον (v. 973), la cella o il luogo dal quale la Pizia emetteva le sue profezie: Scott 2017, p. 17.

in cui era conservata la statua della dea¹¹⁹, facendo immaginare una sorta di rituale incubatorio¹²⁰. Tuttavia dal suo appartato luogo di riposo, dove la notte le ha portato le apparizioni, Ifigenia esce allo splendore dell'etere (così definito in precedenza: v. 29) per stornare il suo "incubo".

L'onirofania all'interno di un luogo di culto appare un caso unico in tragedia¹²¹, che manca di precisi corrispondenti letterari. L'apparizione del fantasma di Clitemnestra alle Erinni dormienti nel tempio di Apollo (nelle *Eumenidi* di Eschilo), non può, infatti, rappresentare un vero e proprio confronto, dal momento che, in maniera inversa, il sognatore è rappresentato non da un mortale ma dalle divinità, mentre l'apparizione della regina, precedentemente scettica verso i sogni, si concretizza in virtù del suo convincimento "tardivo" sull'autenticità di questi. Nell'*IT*, invece, le visioni vengono, se non screditate, quantomeno sminuite da parte della sognatrice, con un'interpretazione divergente da quella consueta. Esse sono infatti attribuite ad un fatto del passato e non trovano spazio alcuno in una prospettiva a venire e prossima a realizzarsi, come generalmente le si considerava.

Dall'interno dello spazio divino, il sogno viene volutamente portato al di fuori (la *skené* rappresentava un tempio periptero dorico con triglifi, di fronte al quale vi era un altare monumentale, simbolo dei sacrifici umani¹²²) e privato così della sua sacralità e del suo significato. A questo tentativo di smorzarne l'efficacia corrisponde da parte di Ifigenia un atteggiamento di leggerezza e poca considerazione: il suo monologo appare svuotato di qualsiasi aspetto emozionale e dimostra che parziale o distorta è la sua credenza nelle qualità profetiche, fatto dovuto alla rassegnazione di fronte ad un evento che interpreta come già realizzato.

Una simile reazione passiva sembra concorrere alla raffigurazione di un soggetto che, a seguito della visione, cala in uno *status* di malessere psicologico (come sarà

¹¹⁹ Cfr. DELG, s.v. ἄναξ: la relazione etimologica del sostantivo ἀνάκτορ viene messa in relazione con la designazione del signore e in particolare con il dio.

¹²⁰ Come si vedrà in seguito, inoltre, la protagonista sembra essere rappresentata in una particolare condizione psicologica che rafforzerebbe l'idea di una *incubatio*.

¹²¹ I sogni tragici che sono a noi pervenuti trovano manifestazione nelle stanze del palazzo e, in particolare, nel θάλαμος ο εὐνατήριον (Aesch., *Pers.*, 160).

¹²² Ketterer 2013, p. 218: secondo l'autore l'altare si trova con probabilità nell'orchestra come oggetto tridimensionale. Si potrebbe parlare ancora di zona sacra, ma in essa avvengono i rituali caratterizzati dallo spargimento di sangue.

evidente in seguito) e quasi di apatia, per i quali l'atto apotropaico si rivela perlopiù privo di efficacia¹²³.

Eppure, in una dimensione interiore si inseriscono non solo gli effetti che ne derivano, ma la stessa elaborazione onirica¹²⁴, originatasi da un significativo cambio nella vita della protagonista e predisposta dal contesto topografico. Si è già detto come la terra taurica, per le sue caratteristiche, presenti molte affinità con il mondo infero: la presenza più volte ribadita di un πόντος μέλας (v. 107) e κυάνεος (v. 392) riproduce il paesaggio ricco d'acqua e oscuro tipico dell'Ade, che trova affinità con la descrizione metaforica della perdita di coscienza dell'individuo, intesa come mancanza del νοῦς¹²⁵. Secondo la concezione degli antichi le passioni scorrono infatti come liquidi nel corpo umano¹²⁶, istituendo un nesso tra Inferi e mente, che sono, per usare la definizione di Padel, "due habitat paralleli" in cui confluiscono follia, Erinni e sogni¹²⁷. Questi ultimi sono effettivamente collegati alla dinamica dei fluidi già in Omero (*Il.*, II, 19; XIV, 164), dove il sonno viene immaginato come una soluzione versata dal dio sulle palpebre dei mortali e, secondo Empedocle, essi sono generati dal raffreddamento parziale del sangue, elemento corporeo che presiede alla conoscenza e responsabile nel procurare lo stato di sonno¹²⁸. Sulla base di queste osservazioni, la terra taurica si può immaginare anche come una rappresentazione della mente della protagonista, e l'elaborazione della visione come risultato dello

¹²³ Il fatto onirico sembra infatti riprodurre un avvenimento lontano nel tempo, come indica l'impiego dell'aoristo ἔδοξε, che conferisce alla percezione l'idea di un'azione puntuale.

¹²⁴ Anche in Eur., *HF.*, 494-495, l'invocazione di Megara ad Eracle, perché appaia in forma onirica o di fantasma ai suoi nemici, è attribuibile all'angoscia che tormenta la protagonista (ἄρηξον, ἐλθέ· καὶ σκιὰ φάνηθί μοι. | ἄλις γὰρ ἐλθὼν κἂν ὄναρ γένοιο σύ·) così come la materializzazione dell'eroe ai vv. 516-518, viene giudicata un miraggio attribuibile alla stessa causa (ὅδ' ἐστὶν ὃν γῆς νέρθεν εἰσηκούομεν, | εἰ μὴ γ' ὄνειρον ἐν φάει τι λεύσσομεν. | τί φημί; ποῦ ὄνειρα κηραίνουσ' ὀρώ;).

¹²⁵ La perdita di coscienza viene rappresentata come una notte mista di nero e morte, poiché essa scompare al momento della cessazione delle funzioni vitali, con le passioni e la follia: le creature che agiscono sulla mente dell'individuo, Lyssa ed Erinni, infatti sono ctonie, figlie della Notte e legate alla terra, da cui vengono generati anche i sogni. In *HF.*, 817, l'apparizione di Lyssa, in particolare, viene definita come un φάσμα. Cfr. Padel 1992, pp. 78 ss.

¹²⁶ Pensieri, sentimenti e cambiamenti interiori sono visti dai tragici e nella filosofia antica come un movimento liquido, spesso nero, all'interno del corpo umano: Aesch., *PV.*, 370 (χόλος); Soph., *OC*, 434 (ἔξει θυμός); Aristot., *De anim.*, 403 a 31 (il sangue scorre intorno al cuore); per Platone l'anima ribolle: *Crat.*, 419 e Padel 1992, pp. 81 ss.

¹²⁷ Padel, 1992, pp. 81 ss.

¹²⁸ Fr. 31 A 85 DK; Brillante 1991, p. 70. Bollack 1965, pp. 270 ss.

scorrere di una passione nostalgica, come sembra indicare anche la simbologia onirica.

Nella descrizione, resa attraverso una sintassi semplice ma prolissa, la giovane si esprime con l'uso della costruzione di δοκέω reggente una serie di infiniti al tempo presente¹²⁹ (con cui si indicano le azioni della giovane), che producono un elevato numero di sequenze. Il risultato è un groviglio di immagini significative che, come in uno scorrimento di scene, mostrano il desiderio di ritornare a vivere di nuovo ad Argo (οἰκέϊν ἐν Ἄργει, v. 44) dopo l'allontanamento dalla Tauride, di dormire nelle stanze verginali (εὕδειν παρθενῶσι δ' ἐν μέσοις, v. 45), la visione della fuga dalla propria casa per via di un terremoto e il suo crollo dall'esterno (φεύγειν δὲ κᾶξω στᾶσα θριγκὸν εἰσιδεῖν¹³⁰ δόμων πίνοντα (vv. 47-48) e, infine, il rituale libatorio sull'oggetto che viene identificato come la rappresentazione del fratello.

Nella lettura di questi versi il pubblico può certo cogliere primariamente l'influsso che la nostalgia¹³¹ esercita sulla giovane, individuabile come la spinta generatrice di questo intricato immaginario onirico, caratterizzato dalla mescolanza delle tre dimensioni temporali: il dolce ricordo della trascorsa fanciullezza nella sua casa sembra ancora perdurare, come indicherebbe l'uso del presente (che indica contemporaneità) nelle infinitive, e sovrapporsi all'attualità. L'idea dell'infanzia perduta si associa, infatti, al desiderio di fuga dalla terra nella quale ora la giovane si trova relegata (τῇσδ' ἀπαλλαχθεῖσα γῆς, v. 44), desiderio concepibile, al contempo, come un'aspirazione proiettata nel presente e in una dimensione a venire, poiché il sogno insinua al risveglio una più cosciente idea del νόστος a casa¹³². In questo senso si può giustificare l'alternanza dei tempi verbali dal futuro (λέξω) al passato (ἔδοξε) che caratterizza l'inizio della narrazione di Ifigenia. Il verbo ἀπαλλάσσω, inoltre, è di solito utilizzato dal poeta per indicare l'allontanamento da un luogo¹³³ e in questo

¹²⁹ Kyriakou 2006, p. 64. Cfr. anche Flagg 1889, p. 61.

¹³⁰ Questo è invece un infinito aoristo.

¹³¹ Una tale idea è sostenuta anche da Cederstrom 1972, p. 184.

¹³² Anche Masaracchia 1984, pp. 113 ss. ha evidenziato l'importanza della nostalgia della patria e della casa paterna nello svolgimento del dramma, indicando come lo stato d'animo della protagonista sia evidente anche nella narrazione onirica. Questo elemento viene sottolineato anche da Kyriakou 2006, p. 83, che rileva come il desiderio del ritorno sia forte anche nei primi versi della Parodo.

¹³³ Anche il riferimento alla qualità dei piedi "alati" di Toante, a cui si è accennato prima, va a rafforzare il desiderio di evasione.

contesto sembra legarsi all'intento di lasciare dietro di sé qualcosa di odioso e pericoloso¹³⁴.

La visione, però, possiede in sé anche una dimensione contemporanea: l'espressione εὔδειν παρθενῶσι δ' ἐν μέσοις, ossia il sognare di dormire (l'infinito è ancora al presente) nelle stanze verginali, la zona più nascosta della casa¹³⁵, sembra costituire una proiezione dell'atto onirico in corso¹³⁶, che si realizza all'interno dello spazio sacro, forse nella cella della dea, anche ella vergine¹³⁷. Anche se non compare qui nessun personaggio che, come nella visione omerica, indichi ad Ifigenia di essere addormentata, questo immaginario lascia pensare ad una tipologia *meta-onirica*, anche se non esplicita¹³⁸. Mentre la principessa argiva sta dunque sognando all'interno del tempio, che è ora divenuto la sua casa¹³⁹, sta infatti immaginando di dormire nelle stanze¹⁴⁰ della sua antica δόμος, con una sovrapposizione dell'attività onirica ad un ricordo del passato. Già Aristotele¹⁴¹, ma anche Empedocle prima di lui¹⁴², considerava questo fenomeno come il risultato della permanenza, durante il sonno, di tracce della percezione allo stato di veglia¹⁴³, che definiva proprio con il termine φάσματα (Arist., *Ins.*, 425 b 25). L'oggetto riconosciuto nel processo visivo, continuando a perdurare anche quando questa attività non è più in atto, e anche quando si tratti di funzioni già vissute e legate ai ricordi, arriva a manifestarsi nelle

¹³⁴ Kyriakou 2006, p. 64.

¹³⁵ Il gineceo o gli spazi femminili erano la parte domestica più sicura, dove si custodivano anche i beni, gli ἀγάλματα: cfr. Vernant 2001, pp. 182 ss. Anche la figlia del giovane signore viene vista come un tesoro da proteggere. Nell'*Agamennone* di Eschilo, Ifigenia è definita, infatti, come un ἄγαλμα della casa (v. 208): cfr. anche Parker 2016, p. 65.

¹³⁶ Un fenomeno che nella psicanalisi verrebbe definito "residuo giornaliero": Colantone 2012, p. 170.

¹³⁷ Il sostantivo παρθενών, ὄνος, designa talvolta anche la cella ovest del tempio di Atena ad Atene (IG, 12, 301.13; Dem., *Contr. Andr.*, 22, 76) e anche quella del tempio di Artemide a Magnesia sul Meandro (SIG, 695, 23).

¹³⁸ Cfr. Devereux 2006, p. 406; Dodds 2016, p. 152.

¹³⁹ Per questa definizione del tempio cfr. vv. 65, 624, 1040, 1079, 1160, 1309. In questo modo è chiamato anche il tempio di Apollo nel Terzo Stasimo, v. 1272: Πυθίων δόμων.

¹⁴⁰ Anche in Aesch., *PV.*, 645-646, Io racconta di aver sognato l'apparizione di Zeus: ἐς παρθενῶσας τοὺς ἐμοὺς. Cfr. Cropp 2000, p. 176. Lo stesso desiderio è espresso anche dalle donne del coro ai vv. 452 ss. (*magari in sogno potessi ritrovarmi nella mia casa nella città paterna...*) e 1138-1152 (*oh, agitare le ali sul dorso fino alle stanze della mia casa!*).

¹⁴¹ Aristot., *Ins.*, 459 a 23-b 23.

¹⁴² L'idea che le visioni notturne, però, dipendessero dalle attività diurne era già riconducibile ad Empedocle: Aristot., *De an.*, 427 a, 21; Brillante 1991, p. 70; Bollack 1965, I, pp. 270 ss.

¹⁴³ Una tale concezione viene scartata o non presa in considerazione da Colantone 2012, pp. 217-244, nella sezione sui sogni influenzati dallo stato d'animo o dai residui dei pensieri diurni.

immagini di sogni. All'applicabilità di questa lettura concorrerebbe anche l'indicazione data in apertura da Ifigenia sul suo ruolo di sacerdotessa sacrificale, la cui ormai consueta attività viene associata con il significato che ella attribuisce a ciò che ha visto¹⁴⁴.

Infine, anche l'effetto illusorio, che resta alla protagonista al suo risveglio, può essere attribuito proprio ad una causa psicologica, come già aveva considerato Aristotele nel suo trattato sull'origine dei sogni e la loro percezione: ῥαδίως ἀπαθώμεθα περὶ τὰς αἰσθήσεις ἐν τοῖς πάθεσιν ὄντες, ἄλλοι δὲ ἐν ἄλλοις, οἷον ὁ δειλὸς ἐν φόβῳ, ὁ δ' ἔρωτικὸς ἐν ἔρωτι, ὥστε δοκεῖν ἀπὸ μικρᾶς ὁμοιοτήτος τὸν μὲν τοὺς πολέμιους ὄρᾶν τὸν δὲ τὸν ἐρώμενον [...] τὸν αὐτὸν δὲ τρόπον καὶ ἐν ὀργαῖς καὶ ἐν πάσαις ἐπιθυμίαις εὐαπάτητοι γίνονται πάντες καὶ μᾶλλον ὅσῳ ἂν μᾶλλον ἐν τοῖς πάθεσιν ὧσιν (*facilmente ci inganniamo sulle percezioni quando siamo affetti da passioni, chi in un modo chi in un altro, come il codardo quando ha paura o l'innamorado nell'amore; sicché da una piccola somiglianza, a uno sembra di vedere i nemici, all'altro la persona amata*, Arist., *Ins.*, 460 b 1-460 b 5; *allo stesso modo tutti sono più facili da ingannare anche nell'ira e in ogni desiderio e tanto più quanto più si trovino in tali stati*, 460 b 10)¹⁴⁵.

Quanto alla struttura morfosintattica del resoconto onirico, si può notare che nella successione di infinitive al tempo presente (οἰκεῖν, εὐδαιν) irrompe un avvenimento collocabile in una dimensione anteriore, segnata da un cambio di soggetto e dall'uso dell'aoristo nella diatesi passiva: χθονὸς δὲ νῶτα σεισθῆναι σάλωι (v. 46). Se l'immagine riproduce una forte scossa di terremoto che agita la superficie terrestre, a livello lessicale il verso contiene, tuttavia, elementi che sono piuttosto riferibili al mare: il sostantivo νῶτον ricorre sovente in Omero per descrivere la vasta distesa d'acqua¹⁴⁶, mentre il termine σάλος s'incontra più spesso in associazione ad un'onda marina¹⁴⁷ che a un tremito della terra. Peraltro, alla fine della tragedia il sostantivo si

¹⁴⁴ Walde 2001, pp. 160 ss.

¹⁴⁵ Non è possibile stabilire la cronologia esatta di questo trattato aristotelico, che fa parte dei *Parva naturalia*, ma senza dubbio il filosofo conosceva l'*Ifigenia Taurica*, da lui considerata un'opera esemplare: Aristot., *Poet.*, 1455 b 1 ss.

¹⁴⁶ *Il.*, II, 159: ἐπ'εὐρέα νῶτα θαλάσσης; VIII, 511, etc. Parker 2016, p. 65.

¹⁴⁷ LSJ, s.v.: *rolling swell of the sea*; 2. *tossing on the sea*; cfr. Eur., *IT*, 1443: ποντίωι σάλωι; *Hec.*, 28: ἐν πόντου σάλωι; *Or.*, 994 ποντίων σάλων. Soph., *Phil.*, 261; *OT*, 24: lo

trova riferito proprio al mare e alla tempesta che complica la fuga dei Greci da Taurica: v. 1443, istituendo una probabile corrispondenza tra le due sezioni drammatiche. Infine, se la spiegazione eziologica del fenomeno, nel pensiero greco, è riconducibile al dio Poseidone¹⁴⁸ (che nel dramma appare menzionato due volte ai vv. 1415, 1444), è lecito supporre che con questa immagine si voglia intendere il motivo all'origine del sacrificio: le onde che impediscono la iniziale partenza delle navi greche verso Troia. Secondo Trieschnigg, invece, dato che il moto sismico ha determinato la fuga di Ifigenia, espressa nel testo attraverso il verbo φεύγειν (il fortunale implica, in effetti, il suo allontanamento da Argo per il sacrificio in Aulide), si tratterebbe del pretesto delle nozze con Achille in Aulide¹⁴⁹, un inganno¹⁵⁰ a cui la protagonista ha giusto accennato nel Prologo prima di introdurre la narrazione onirica.

In ogni caso, sembra chiaro che il fenomeno sviluppa in forma allegorica la distanza¹⁵¹ della giovane dalla propria patria, distanza che, incidendo sulla sua vita, ha comportato una tormentata interiore¹⁵²: la vicenda infatti, viene rievocata in troppe occasioni per non avere rilievo ed è associata a sentimenti di odio verso coloro che attuarono l'inganno, rappresentati in particolare da Calcante e Odisseo. Il sostantivo σάλος, in effetti, trova impiego nelle descrizioni allegoriche ad indicare lo stato di

sconvolgimento della peste che tormenta la città di Tebe viene descritto dal sacerdote che apre il Prologo attraverso una metafora marina: cfr. Campbell 1986, p. 116.

¹⁴⁸ *Il.*, VIII, 440; XII, 27; Hes., *Th.*, 818: έννοσίγαιος, cioè scuotitore della terra è l'epiteto con il quale il dio viene spesso definito. Devereux 2006, p. 431, associa invece la caduta della casa ad una scossa della terra provocata dal dio del mare.

¹⁴⁹ Trieschnigg 2008, p. 465; Cropp 2000, p. 177.

¹⁵⁰ Secondo Devereux 2006, pp. 405 ss., e Trieschnigg 2008, p. 465, l'inganno si traduce, a livello onirico, con la sua condizione di dormiente.

¹⁵¹ Il pretesto delle nozze comporta per Ifigenia l'abbandono della sua casa per raggiungere l'Aulide. In Artemid., *Oneir.*, II, 41, l'onirocrita associa i movimenti della terra alle scosse che subiranno gli affari e il tenore di vita del sognatore, quantunque i fenomeni di questo tipo sono fausti per chi abbia deciso di partire (in effetti per la protagonista questo ha significato la sua salvezza): γῆ κινουμένη τὰ πράγματα καὶ τὸν βίον τοῦ ἰδόντος κινήσεσθαι σημαίνει, χάσματα δὲ καὶ σεισμοὶ καὶ συμπτώσεις πάντας ἀνθρώπους ἀδικοῦσι καὶ διαφθείρουσιν αὐτοὺς ἢ τὰ ὑπάρχοντα αὐτῶν. μόνοις δὲ τοῖς ἀποδημεῖν προηρημενοῖς. Ancora nel Prologo del libro IV di *Oneir.*, Artemidoro ricorda che colui che sta per mettersi in viaggio non sognerà carri o navi, ma crederà di volare o sognare un terremoto.

¹⁵² L'immaginario delle onde appare già in Omero nella rappresentazione del flusso interiore che agita l'animo (*Il.*, XIV, 16-20) e riappare successivamente nei tragici e in particolare in Soph., *Ant.*, 582-603, dove lo sconvolgimento della casa, immaginato come un terremoto prodotto dall'onda marina, viene messo in connessione con il delirio e le Erinni.

agitazione che, in connessione con il mare, arriva a sconvolgere l'animo¹⁵³. A rafforzare tale simbologia contribuisce anche il verbo σείω, che, se in Sofocle trova impiego nella rappresentazione metaforica dello sconvolgimento della casa (ἄν σεισθῇ θεόθεν δόμος: *Ant.*, 584), paragonato ad un terremoto, nel linguaggio medico si riferisce ad un'agitazione dell'animo, in relazione con la testa e il cervello¹⁵⁴.

È quindi ragionevole pensare che l'elemento marino, così importante nella topografia del dramma e dominante in molte opere euripidee¹⁵⁵, ricopra una funzione allegorica nell'esprimere la condizione di patimento¹⁵⁶, servendosi dell'immaginario della tempesta; inoltre, come fattore di separazione e marginalizzazione, esso marca la situazione di isolamento in cui versano i personaggi, con i loro sentimenti di perdita e solitudine¹⁵⁷.

A livello logico-sintattico l'uso della congiunzione coordinante καὶ stabilisce un rapporto di consequenzialità tra il φεύγειν e le proposizioni κάξω στᾶσα θριγκὸν εἰσιδεῖν δόμων πίτνοντα (vv. 47 ss.), in cui l'allontanamento di Ifigenia dalla patria e la successiva salvezza in terra taurica sono disposti in una relazione di causa-effetto con il crollo della casa (l'uso del participio στᾶσα, in unione con l'avverbio ἔξω suggerisce che, durante il cedimento del cornicione, Ifigenia risiede fuori da Argo¹⁵⁸, ma ciò non va riferito all'Aulide, quanto alla sua permanenza a Taurica). È proprio

¹⁵³ Un'altra associazione tra il motivo marino e la psicologia della protagonista si riscontra al v. 346, in cui l'aggettivo γαληνός, riferito alla καρδία di Ifigenia, è generalmente impiegato nella rappresentazione della quiete del mare. In Plat., *Leg.*, 791 a, il filosofo collega i concetti di ἔσυχία e γαλήνη nella rappresentazione della tranquillità interiore. Cfr. Padel 1992, p. 88. Ancora, in Eur., *Tro.*, 686 ss., Ecuba paragona le sue sventure (e implicitamente il suo stato emotivo) a quello dei marinai abbandonati alla furia delle tempeste. Cfr. p. 288, n. 22.

¹⁵⁴ Hp., *Prorrh.*, I, 43; *Morb.*, I, 4; *Aph.*, VII, 58, *Coac.*, IV, 489; Galen., *De compos. medicam.*, VII, p. 611 Ed. Kühn 1827; Ps-Hip., *Somn.* 90; Ar., *Nub.*, 1276: τὸν ἐγκέφαλον ὥσπερ σεσεῖσθαι μοι δοκεῖς: *mi pare che tu abbia preso un colpo al cervello*. Il ruolo del cervello nella percezione, nei sentimenti e nel pensiero appare già nel trattato ippocratico *Morbo Sacro*: Jouanna 2013, pp. 98 ss. Anche Devereux 2006, p. 466, n. 141, rileva che il terremoto simbolizza dei cambiamenti psicologici. Dodds 2006, p. 166, lo associa a dei mutamenti fisiologici.

¹⁵⁵ Lo scolio sulla vita di Euripide ricorda inoltre quanto fosse influente l'elemento marino per il tragediografo: φασὶ δὲ αὐτὸν ἐν Σαλαμῖνι σπήλαιον κατασκευάσαντα ἀναπνοὴν ἔχον εἰς τὴν θάλασσαν ἐκεῖσε διημερεῦειν φεύγοντα τὸν ὄχλον (*Schol.*, *vet. in Eur.*, I, 74, Dindorf).

¹⁵⁶ Cfr. *Od.*, I, IV: ἐν πόντῳ πάθεν ἄλγεα ὃν κατὰ θυμόν (*molti dolori patì nel mare nell'animo suo*); Eur., *Or.*, 339-344: ὁ μέγας ὄλβος οὐ μόνιμος ἐν βροτοῖς | ἀνὰ δὲ λαῖφος ὥς | τις ἀκάτου θοᾶς τινάξας δαίμων | κατέκλυσεν δεινῶν πόνων ὥς πόντου | λάβροις ὀλεθρίοισιν ἐν κύμασιν (*la grande prosperità non dura tra i mortali: un demone, scuotendola come la vela di una barca veloce, l'ha sommersa nei violenti mortali flutti di mali tremendi come in quelli del mare*).

¹⁵⁷ Buxton 1992, p. 213.

¹⁵⁸ DELG, s.v. ἵστημι: *placer, dresser*; LSJ, s.v.: *intr. to be placed, stand*.

questo evento a comportare la caduta allegorica del *pater familias*, ucciso, come il pubblico ben sa (Aesch., *Ag.*, 1521-1529), per aver immolato la giovane figlia¹⁵⁹. In questi versi trova allora allusione il motivo dell'assassinio di Agamennone da parte di Clitemnestra¹⁶⁰, un tema che nel dramma viene solo ricordato con rapidi accenni da parte di Oreste (Ιφ. τὰ δεινὰ δ' ἔργα πῶς ἔτλης μητρὸς πέρι; Ορ. σιγῶμεν αὐτὰ πατρὶ τιμωρῶν ἑμῶι, vv. 924-925). Il sogno assume pertanto una funzione diegetica, propria della struttura del Prologo, ma è anche il *trait-d'union* che serve a stabilire il passaggio della narrazione dalle vicende del passato a quelle che troveranno sviluppo. La scelta dell'elemento profetico permette, inoltre, di non raccontare tutto ciò che è avvenuto dopo il sacrificio, se non attraverso alcuni riferimenti simbolici¹⁶¹, che possono essere facilmente colti dal pubblico in virtù delle sue conoscenze pregresse.

Che il sostantivo θριγκός costituisca un'allusione ad Agamennone si può dedurre dalla *Suda*, la quale, alla voce corrispondente, riporta la definizione di περίφραγμα τοῦ οἴκου, στεφάνη¹⁶², ἡ τῶν οἰκίων ἀνωτάτω. Se con esso si designa la struttura che circonda e protegge la casa e la sua parte più alta, senza dubbio nella rappresentazione della famiglia il termine illustra il capostipite. Anche Artemidoro¹⁶³ riferisce che la distruzione dei cornicioni pronostica la morte dei consanguinei, mentre l'allusione al tetto e ai fregi nell'*Elettra* euripidea, elementi simbolo e testimoni del delitto, richiamano il momento della morte dell'Atride rievocato dal coro: τότε μὲν <έν> λουτροῖς| ἔπεσεν ἑμὸς ἑμὸς ἀρχέτας| ἀχῆσε δὲ στέγα λαίνοί| τε θριγκοὶ δόμων (*allora, nel bagno, il mio, il mio signore, cadde. Il tetto, i fregi marmorei della casa, fecero eco alle sue grida*, vv. 1148-1151). La metafora del cornicione, infine, trova degli echi nella visione profetica di Cassandra, in cui il verbo θριγκόω allude alla vendetta di Oreste, definita un "coronamento" dei mali degli Atridi (Aesch., *Ag.*, 1280-1283: ἤξει γὰρ ἡμῶν ἄλλος αὖ τιμάορος, | μητροκτόνον φίτυμα, ποιάτωρ πατρός. | φυγὰς δ' ἀλήτης τῆσδε γῆς ἀπόξενος| κάτεισιν ἄτας τάσδε θριγκώσων

¹⁵⁹ Nel precedente eschileo Clitemnestra giustifica davanti al coro l'omicidio del marito come una vendetta per il sacrificio di Ifigenia.

¹⁶⁰ Cfr. Trieschnigg 2008, p. 465.

¹⁶¹ La motivazione dell'assassinio di Agamennone da parte di Clitemnestra viene invece resa esplicita in Aesch., *Ag.*, 1415-1417.

¹⁶² Ai vv. 11-12 della tragedia, peraltro si dice che Agamennone voleva cogliere la corona del trionfo, Troia: τὸν καλλίνικον στέφανον Ἰλίου θέλων| λαβεῖν.

¹⁶³ Artemid., *Oneir.*, II, 10, 35.

πατρός, infatti verrà il giorno in cui arriverà il nostro vendicatore, il rampollo diverrà matricida e vendicatore del padre).

Nella resa sintattica che riproduce la caduta simbolica del sovrano si può notare il ricorso ad un costrutto piuttosto singolare, secondo cui la combinazione del verbo di percezione εἰσopάω, in dipendenza da δοκέω, sembra duplicare la formula con la quale solitamente si introduce un racconto onirico. Tra le espressioni impiegate si ricorre infatti a due costruzioni, rappresentate rispettivamente dall'uso di δοκέω seguito da infinito e da un verbo di percezione visiva in relazione con opάω¹⁶⁴, implicando la strutturazione della narrazione su due livelli.

La prima sequenza narrativa, in particolare, introdotta da δοκέω, si situa in una dimensione doxastica costituendo la trasposizione di un ricordo e, insieme, di un desiderio all'interno del sogno, un fenomeno, che secondo la concezione aristotelica già accennata in precedenza, corrisponde agli effetti prolungati dell'esperienza sensibile sul soggetto durante il sonno.

La seconda parte, invece, può considerarsi come il risultato di una visione "più recondita" e insita ad un livello più profondo: essa coincide con la descrizione del crollo del cornicione, un evento a cui Ifigenia non ha assistito direttamente se non appunto in forma onirica. Dato che il verbo εἰσopάω occorre talvolta nella rappresentazione dei sogni di carattere premonitore¹⁶⁵, esso può considerarsi come l'elemento profetico contenuto nel sogno, alludendo alla morte di Agamennone, della quale il pubblico è già informato.

Mediante il sapiente procedimento della *variatio*, Euripide rappresenta lo sconvolgimento totale della casa dei Pelopidi, colpita nelle sue fondamenta attraverso la distruzione dei suoi elementi architettonici portanti, il θριγκός, lo στέγος e lo σταθμός¹⁶⁶, che riproducono la caduta del re: πᾶν δ'ἐρείψιμον στέγος βεβλημένον πρὸς οὐδας ἐξ ἄκρων σταθμῶν. L'aoristo εἰσιδεῖν, in particolare, ne scandisce il momento del collasso, reggendo l'*hapax* ἐρείψιμον, un aggettivo verbale che designa metaforicamente la furia distruttrice propria dell'elemento marino. Il termine

¹⁶⁴ Fernández-Vinagre 2003, pp. 85 ss.

¹⁶⁵ Aesch., *Pers.*, 200; Soph., *El.*, 417; Ps-Eur., *Rh.*, 782; Her., VI, 107; Xen., *An.*, IV, 3, 8.

¹⁶⁶ Questo sostantivo indica l'elemento portante, il pilastro che sorregge il tetto (*Od.*, I, 333).

pertiene, infatti, alla stessa famiglia del qualificativo ἐρείπιος¹⁶⁷, che in Eschilo allude alla forza distruttiva del mare (Aesch., *Pers.*, 425; *Ag.*, 660).

Conclusa la furia del terremoto, la visione percepita da Ifigenia (ὥς ἔδοξέ μοι) si concentra su ciò che è sopravvissuto al disastro, con un cambio di registro che prevede il passaggio dall'infinito all'indicativo, il modo della realtà. Tuttavia, per quanto si tratti di un'affermazione indubitabile, la frase μόνος δ'ἐλείφθη στῦλος... δόμων πατρώων, lascia spazio ad almeno due interpretazioni: a livello denotativo, lo στῦλος, alludendo ai cippi funerari delle tombe del periodo arcaico¹⁶⁸ o inteso come la rappresentazione di un κολοσσός (tanto più che nel sogno la colonna, vedremo, è parlante), è concepibile prima di tutto come un simbolo di morte. All'oggetto, consistente in una statua-pilastro fissata al suolo, si attribuiva una potente funzione evocativa che permetteva di commemorare il defunto anche in assenza del suo corpo, perché ritenuto in grado di accoglierne la ψυχή, costituendone il suo doppio¹⁶⁹. In questo senso, il κολοσσός risulta assimilabile agli *eidola* o ai sogni e ben si presta alla raffigurazione dell'immagine del defunto Agamennone¹⁷⁰.

Tuttavia, proprio per la specifica connotazione di doppio, l'oggetto induce, a livello connotativo, anche all'identificazione del suo diretto discendente e, in contrasto con le conclusioni che la protagonista trae dal sogno alla fine del racconto, esprime la sopravvivenza dell'eroe alla distruzione della casa, una verità oggettiva che sarà effettivamente confermata con l'entrata in scena di Oreste al v. 67: nella famiglia reale (il δόμος è spesso utilizzato nell'indicare la discendenza¹⁷¹) è rimasto un solo sostegno, che la stessa Ifigenia individua nell'unico erede maschio.

Infine, una comparazione con l'*Agamennone*¹⁷², nel quale ricorre significativamente l'uso del sostantivo στῦλος, permette di rafforzare questa seconda accezione.

¹⁶⁷ LSJ, s.v. ἐρείπιος.

¹⁶⁸ McGowan 1995, pp. 616 ss.; Cropp 2000, p. 177, Trieschnigg 2008, p. 466, n. 17.

¹⁶⁹ Il cippo, che si contrappone al βρέτας, che designa il simulacro di legno mobile (come quello di Artemide), è il segnacolo posto a ricordo del defunto, sul quale si celebravano i riti di evocazione del morto e le libagioni; in quanto doppio, esso collega il mondo dei viventi agli inferi: Vernant 2001, pp. 343 ss.

¹⁷⁰ La sovrapposizione delle figure di Agamennone e Oreste ricorre anche nella rappresentazione onirica di Aesch., *Cho.*, 527, nella rappresentazione del serpente, simbolo del defunto, e di Soph., *El.*, 411-417, in cui Clitemnestra sogna la rinascita di un germoglio rigoglioso dallo scettro di Agamennone.

¹⁷¹ Cederstrom 1972, p. 175 e n. 6.

¹⁷² Vi sono numerosi richiami all'opera eschilea, tanto che Bosher 2009, pp. 1-15, sostiene che questa abbia esercitato una forte influenza sull'*IT*. Cfr. anche Aélion 1983, *passim*.

Nell'accogliere il trionfale ritorno del re da Troia, Clitemnestra si esprime addensando una serie di immagini metaforiche per rivolgersi al marito, tra le quali la definizione di solida colonna di un alto tetto e figlio unico prezioso per un padre: λέγοιμ' ἄν ἄνδρα τόνδε [...] ὑψηλῆς στέγης| στῦλον ποδῆρη, μονογενὲς τέκνον πατρί (vv. 897-898). Tuttavia lo scarto ermeneutico tra i due testi impone di intuire che, come pilone che sorregge l'alto tetto, il sovrano è, nel sogno di Ifigenia, lo σταθμός. La metafora eschilea che la regina riferisce al sovrano viene pertanto trasferita, nel racconto onirico euripideo, a indicare il suo diretto erede. In proposito, Cederstrom fa notare proprio come la retorica adoperata da Clitemnestra ricordi in termini lessicali il sogno di Ifigenia¹⁷³:

IT: μόνος δ' ἐλείφθη στῦλος, ὥς ἔδοξέ μοι, δόμων πατρώων.

Ag: στῦλον ποδῆρη, μονογενὲς τέκνον πατρί.

Alla motivazione addotta dalla studiosa per questa citazione, secondo cui l'associazione tra padre e figlia si giustifica con il desiderio del ritorno a casa ad Argo, si può forse aggiungere che il passo eschileo occorre subito dopo la menzione di un contesto onirico, rivelatore di menzogna. In esso la regina sfrutta la potenza delle figure retoriche nel tentativo di convincere il re sulla sua totale sincerità. A lui confida la sua trascorsa sofferenza, il patire prodotto dall'alternanza di lunghe veglie e sogni inquietanti che, durante l'attesa del ritorno, la privano della quiete notturna, mentre il pianto incessante, reso con la sapiente figura dell'*adynaton*, è arrivato a prosciugarle le lacrime¹⁷⁴. Con queste parole la donna intende proporre l'ingannevole immagine di moglie fedele spossata dal patimento amoroso e angosciata da terribili presentimenti¹⁷⁵: ἐν δ' ὀνείρασιν| λεπταῖς ὑπαὶ κώνωπος ἐξηγειρόμην| ῥιπῇσι θωῦσσαντος, ἀμφὶ σοὶ πάθῃ| ὀρώσα πλείω τοῦ ξυνεύδοντος χρόνου (*nei sogni mi svegliavo per il sottile battito di una zanzara che volava, vedendo intorno a te dolori, più ancora di quelli del momento del sonno*, Aesch., Ag., vv. 891-894). Come si evince,

¹⁷³ Cederstrom 1972, p. 177.

¹⁷⁴ Aesch., Ag., 887-891: ἔμοιγε μὲν δὴ κλαυμάτων ἐπίσσυτοι| πηγαὶ κατεσβήκασιν, οὐδ' ἔνι σταγῶν'| ἐν ὀψικοίτοις δ' ὄμμασιν βλάβας ἔχω| τὰς ἀμφὶ σοὶ κλαίουσα λαμπτηρουχίας| ἀτημελήτους αἰέν (*quanto a me si sono seccate le sorgenti del pianto, non ho più una sola lacrima. Nelle veglie fino a tarda notte ho logorato i miei occhi a scrutare i segnali di fuoco che non arrivavano mai, piangendo per te...*).

¹⁷⁵ Abbate 2017, pp. 224 ss.

l'allusione a questi sogni rivela, neanche troppo velatamente, tutto il discorso menzognero della regina, ma già Abbate osserva che, per quanto animati da falsi sentimenti, essi sono gli unici ad essere tragicamente destinati alla realizzazione¹⁷⁶, tanto da anticipare e rappresentare la realtà, pur se in forma dissimulata, che diventa concreta con l'assassinio del sovrano.

Così, il sottile rimando intertestuale all'*Agamennone* contenuto nelle parole di Ifigenia propone un'identificazione tra madre e figlia¹⁷⁷ e tra il vecchio sovrano e il suo erede, preannunciando, in maniera analoga, un evento misto a verità e menzogna. Se da un lato il sogno sancisce la sopravvivenza di Oreste, affermata attraverso la metafora della colonna, dall'altro, sulla base della corrispondenza che lo lega al riferimento onirico eschileo, lascia presagire al pubblico la minaccia che incombe su di lui, che, unico erede della dinastia degli Atridi, corre il rischio di essere sacrificato da parte della sorella. Il pubblico infatti è già stato edotto dall'opera eschilea sulla concretezza delle intenzioni rese manifeste da Clitemnestra al re argivo, mentre, nel passo in analisi è indotto a supporre questa possibilità, prospettata a partire da questi versi e tenuta emotivamente viva fino al Secondo Episodio.

Nello stesso passaggio, inoltre, la presenza dello *σῦλος* consente di individuare e cogliere ulteriori riferimenti letterari in rapporto alle precedenti descrizioni oniriche che trattano sulla medesima saga familiare. La forma allungata dell'oggetto¹⁷⁸, costituendo una metafora riferibile al ramo dinastico degli Atridi, istituisce infatti delle analogie con il sogno di Clitemnestra presentato nelle versioni di Stesicoro, Eschilo e Sofocle.

Nell'*Orestea* di Stesicoro, in particolare, la narrazione onirica, incentrata sulla figura di Agamennone (definito il Plistenide), presenta il ritorno dell'eroe nell'aspetto di un serpente dalla testa insanguinata¹⁷⁹. Data l'esiguità dei frammenti, tuttavia, non

¹⁷⁶ Abbate 2017, p. 365.

¹⁷⁷ Sull'associazione tra le due figure cfr. Bosher 2009, pp. 1-15, e in particolare pp. 8 ss. La differenza sostanziale tra madre e figlia è però rappresentata dall'affetto che, in Clitemnestra, cede il posto alla vendetta, mentre, in Ifigenia, prende il sopravvento dopo un iniziale momento di ira e tristezza.

¹⁷⁸ Cederstrom 1972, p. 177, vi scorge una metafora sessuale, sulla linea interpretativa degli altri sogni relativi alla saga degli Atridi: il pilastro avrebbe una connotazione fallica, inteso come elemento che assicura la continuità della casa in termini dinastici.

¹⁷⁹ Fr. 219 D. Se alcuni studiosi hanno voluto vedere nel serpente una rappresentazione di Oreste, cercando di istituire un'analogia con le *Coefore*, la maggior parte dei critici è propensa a ritenere che si tratti del re Argivo: Küster 1913, pp. 72, 113, 132; Walde 2001, p. 119; Lennig 1969, p. 72; Bock 1936, pp. 231-236; Pattoni 2010, pp. 14; Brillante 2018, p. 14.

è possibile fare molte speculazioni sul significato complessivo della descrizione, per la quale si può solo rimarcare il simbolismo di cui è latore il rettile. L'animale ctonio rappresenta il defunto nel suo statuto di sovrano¹⁸⁰, nell'atto forse di rinascere in una nuova pelle attraverso il figlio Oreste, il quale così appare nella veste di vendicatore (in Aesch., *Cho.*, 549, il verbo ἐκδρακοντωθείς indica la trasformazione onirica del giovane eroe in questo animale, per rappresentare l'idea della vendetta, come ben illustra anche l'aspetto serpentino delle Erinni).

Nelle *Coefore*, dove si propone ancora un motivo di nascita o rinascita, la scena si focalizza sulla genesi di un δράκων che si adatta ad incarnare non più il re argivo quanto il suo diretto discendente, secondo quanto lo stesso protagonista ricava dal suo ragionamento emeneutico. Nella visione, in cui appare il vero tema portante su cui si fonda la tragedia in cui si espone il problema delle relazioni familiari, l'animale compie l'azione di mordere il seno che lo allatta, implicando un evidente rifiuto nei confronti della madre, con la quale si stabilisce pertanto l'esistenza di un legame conflittuale.

Nell'*Elettra* di Sofocle, l'elemento zoomorfo viene, invece, sostituito da uno vegetale, un germoglio che spunta dallo scettro del sovrano e che rappresenta, in forma simbolica, l'albero genealogico della famiglia nella sua discendenza patrilineare (Agamennone defunto e Oreste). Il significato, come abbiamo visto nel capitolo ad essa dedicato¹⁸¹, è però soprattutto politico e in rapporto con la religione.

In maniera del tutto distinta dai suoi precedenti, il sogno euripideo offre una rappresentazione della casata maschile non attraverso l'impiego di elementi viventi e tratti dal mondo della natura, ma ricorrendo alla simbologia dell'oggetto inanimato, al quale si assegnano comunque alcune prerogative appartenenti all'essere umano, in una colorita sinestesia, che combina insieme immagini cromatiche e uditive: ἐκ δ'ἐπίκρανων κόμας| ξανθὰς καθεῖναι, φθέγμα δ'ἀνθρώπου λαβεῖν (vv. 51-52).

Nell'uso del termine ἐπίκρανος, con il quale si designa l'elemento architettonico dalla cui estremità Ifigenia vede scaturire, come un fluido¹⁸², una fulva ciocca di

¹⁸⁰ Il rettile è considerato un intermediario fra il mondo terreno e gli inferi (Forbes Irving 1992, p. 312) e una rappresentazione del βασιλεύς in Artem., *Oneir.*, II, 13, 6-8; in Ov., *Metam.*, IV, 586-603, è il re Cadmo a trasformarsi in questo animale.

¹⁸¹ Cfr. cap. I.

¹⁸² Il verbo καθίημι in realtà significa "scendere", ma ritengo possa usarsi anche con il significato di "fluire" (cfr. anche Flagg 1889, p. 61) in riferimento alle chiome e alla sua associazione con lo scorrere del sangue, a cui rimanda l'uso dell'aggettivo ξανθός.

capelli¹⁸³, il poeta propone l'ambiguità della simbologia che definisce non solo la struttura decorativa posta al di sopra della colonna, il capitello, ma per un gioco linguistico ἐπὶ κράνων richiama anche la principale parte del corpo, la testa, e in particolare la sua sommità, significando "sulla testa¹⁸⁴". Come fa notare Parker, la radice -κρᾶν, richiamando l'attenzione sull'elemento anatomico¹⁸⁵ che forma il dettaglio qualificante del tragico destino di Agamennone, rende subito chiara la metafora su cui si fonda il sogno di Ifigenia. Nella versione proposta dall'*Oresteia* di Stesicoro, infatti, l'immagine del serpente dal capo insanguinato pone in rilievo la particolare e macabra modalità di uccisione del re, che non manca di essere rievocata, in forma variata, neppure in Soph., *El.*, 442-444. Nel dramma la vicenda viene ripercorsa sul filo della memoria da Elettra, che ritrae Clitemnestra nell'atto di asciugarsi le mani madide di sangue sul capo della vittima, dopo averlo colpito alla testa con un'ascia¹⁸⁶. Alla rievocazione di questo evento contribuisce anche il vivido cromatismo prodotto dal qualificativo ξανθός della chioma, che, rendendo il colore del sangue, ricorre più avanti nella descrizione dell'altare in onore di Artemide Taurica. In una scenografia suggestiva, la dettagliata immagine delle cornici fornita da Oreste e Pilade, immagine da cui gronda il sangue dei crani delle vittime, contribuisce a specificare la natura tremenda del luogo, intessendo un nesso visuale con la narrazione onirica e inducendo a ritenere che un simile destino attenda anche i due protagonisti (Op. καὶ βωμός, Ἑλλήν οὗ καταστάζει φόνος; Πυ. ἐξ αἱμάτων γούν ξανθ' ἔχει θριγκώματα, vv. 72-73). Dal punto di vista simbolico, inoltre, data l'analogia che intercorre tra mondo infero e paesaggio interiore, la scena della chioma biondeggiante lascia intuire non solo l'idea del flusso dei sentimenti della protagonista, ma anche quella dello scorrere del sangue, inteso come meccanismo

¹⁸³ Si tratta dell'unico esempio onirico in cui un essere umano viene rappresentato da un oggetto: Devereux 2006, p. 418.

¹⁸⁴ Cederstrom 1972, p. 178. Flagg 1889, p. 61.

¹⁸⁵ Parker 2016, p. 66. Se consideriamo le affinità tra il testo erodoteo e la tragedia, in cui si racconta l'usanza taurica di mozzare le teste dei nemici per appenderle come trofeo, allora è probabile pensare che la stessa parte del corpo sia rappresentata nel testo dal sostantivo ἀκροθίνια, l'offerta migliore che i Tauri dedicavano alla divinità e appendevano al tempio di Artemide (v. 77). Cfr. Ketterer 2013, p. 220; Kyriakou 2006, p. 70; Cropp 2000, p. 179. Questa immagine è allora evocativa del probabile destino che si abatterà anche sui due greci approdati a Taurica.

¹⁸⁶ Soph., *El.*, 97-99.

fisiologico che, in linea con la concezione presocratica¹⁸⁷, alimenta il processo onirico e quello delle visioni che muovono gli animi dei due Atridi.

Il colore della chioma ξανθός è, infatti, una caratteristica propria della famiglia degli Atridi e ricorre nella definizione di Menelao¹⁸⁸, ma anche di Oreste (Eur., *El.*, 515), Ifigenia (Eur., *IT*, 174; *IA*, 681) e persino di Clitemnestra (Eur., *El.*, 1071). La sua associazione al fulvo ricciolo, pertanto, pone una speciale enfasi sulla catena di sciagure che coinvolge tutti i membri della famiglia, con particolare riferimento ad Oreste. Tale connotato permette effettivamente alla protagonista, alla fine del sogno, di identificare la colonna con il fratello, per quanto lo stesso dettaglio risulterà ininfluenza ai fini del riconoscimento¹⁸⁹: il motivo della somiglianza della ciocca non viene neppure immaginato da Ifigenia, poiché, come accade nella scena dell'*Elettra* euripidea, per il poeta non sembra costituire una prova preminente nell'identificazione di Oreste¹⁹⁰ (Eur., *El.*, 527 ss.).

Ricca di sfumature semantiche, la nota di colore che scaturisce dalla sommità dell'elemento architettonico, indirizza non solo allo sviluppo dell'azione, ma offre anche uno sguardo retrospettivo alla scena del sacrificio di Ifigenia, nella quale, sgozzata per mano del padre sull'altare, la giovane lascia *fluire al suolo le vesti tinte di croco* (κρόκου βαφὰς δ' εἰς πέδον χέουσα: Aesch., *Ag.*, 239). D'altronde tinto di rosso appare anche l'assassinio commesso da Oreste contro la madre¹⁹¹, per la cui contaminazione, con gli impliciti risvolti psicologici, egli viene inviato in Tauride. Il pubblico può senza dubbio applicare questa ampia ermeneutica al sogno, poiché esso condensa in sé, come è già stato detto, i piani temporali di passato, presente e futuro, incanalando lo spettatore verso l'idea sempre più probabile di una continuazione dei mali della famiglia attraverso l'allusione al sangue e il riferimento in queste linee alla figura di Oreste.

Al processo di umanizzazione degli elementi architettonici offerto dalle referenze lessicali che specificano parti e dettagli anatomici concorre, infine, il dettaglio del

¹⁸⁷ Secondo Empedocle, del cui pensiero possiamo individuare alcune tracce nel dramma, lo stato di sonno è provocato da un raffreddamento parziale del sangue: cfr. p. 310.

¹⁸⁸ Eur., *IA*, 175, *Or.*, 1452.

¹⁸⁹ Cfr. anche Cropp 2000, p. 177; Trieschnigg 2008, p. 466.

¹⁹⁰ Euripide si distanzia dal predecessore Eschilo, nelle cui *Coefore* (*Cho.*, 183-200; 225-234) il riconoscimento tra Elettra e il fratello avviene per mezzo di una ciocca di capelli e per le orme dei piedi (v. 205).

¹⁹¹ Trieschnigg 2008, p. 466.

tratto fonico emanato dal capitello, collegato in una relazione di coordinazione sintattica mediante il ricorso alla particella δέ¹⁹², a contrassegnare la funzione aggiuntiva di una voce umana dal carattere indistinto¹⁹³ (φθέγμα δ' ἀνθρώπου λαβεῖν, v. 52). Il contesto descrittivo lascia dunque intendere una connotazione specificamente antropica giacché sono proprio queste caratteristiche a stabilire gli stadi fondamentali nella caratterizzazione dello sviluppo dell'individuo e nella sua identificazione come essere umano¹⁹⁴. Il mondo sonoro delle voci è, infatti, ciò che contraddistingue un vivente da uno che non lo è, in contrapposizione alla morte che, spesso associata ad una pietrificazione¹⁹⁵, si definisce come l'universo del silenzio.

Alla luce degli sviluppi successivi, quando il pubblico assiste alla comparsa di Oreste e apprende le motivazioni per cui è giunto in terra taurica, questo dettaglio induce a realizzare l'importanza della metafora: l'acquisizione della voce, assente nei defunti, richiama la continuazione della stirpe degli Atridi, ma anche il passaggio dell'eroe da una condizione di morte¹⁹⁶, quella in cui lo inserisce Ifigenia in questi versi, a quella di rinascita, non solo in termini doxastici, ma anche allegorici. Sopravvivendo al crollo della casa (come già risulterà dal v. 67) e, più avanti, anche alla minaccia del sacrificio, egli si libera infine dalla macchia e dalla follia attraverso il furto della statua della dea e il riscatto della sorella dalla terra taurica. In questo senso, la visione onirica assolve totalmente alla sua funzione prologica di informare sugli sviluppi della vicenda, ma mediante un procedimento abilmente sottile e

¹⁹² Nella descrizione onirica il δέ viene impiegato per ben sette volte: Parker 2016, p. 66.

¹⁹³ Devereux 2006, p. 431. Lo studioso nota che la voce sembra glossolalica come quella della Pizia.

¹⁹⁴ Voce e linguaggio sono i principali attributi che vengono garantiti a Pandora nella sua vivificazione: Hes., *Op.*, 61: ἐν δ' ἀνθρώπου θέμεν αὐδὴν; *Op.*, 78. Le stesse prerogative contraddistinguono l'evoluzione dell'individuo anche in un frammento di Empedocle (fr. 62 Wright: Morris 1992, p. 221), nel quale la genesi e il suo sviluppo sono descritti attraverso il paradigma dell'artigiano capace di elaborare un oggetto che viene dotato dell'elemento fonico. Cfr. Delcourt 1982, p. 55; Steiner 2001, pp. 141 ss.; Parker 2016, p. 67.

¹⁹⁵ Pindaro definisce la morte come λίθινος θάνατος (Pind., *Pyth.*, X, 48), mentre Teognide, immaginando il momento in cui sarà sotto terra privo di vita, usa l'espressione ὥστε λίθος ἄφθογγος (Teog., 568). Inoltre nella visione degli antichi la voce è l'elemento che permette ad una statua di animarsi: Hes., *Op.*, 79; *Il.*, XVIII, 419. Vernant 2001, p. 352.

¹⁹⁶ Nel Secondo Episodio Ifigenia parla di Oreste e Pilade collocandoli vicino all'oltretomba, come illustra l'espressione ἔσσεθε δὴ κάτω (v. 481), rafforzata poco più avanti: Ἀἰδὴν ἐγγὺς ὄντα (v. 486). La sua supposta morte è comunque rappresentata anche dall'arrivo in terra taurica, mondo simile a quello infernale, e dalla previa condizione nosologica legata alla persecuzione da parte delle Erinni, che lo inseriscono in un contesto infernale.

criptico, che mantiene il livello della *suspense* per buona parte della rappresentazione drammatica.

È noto come il sostantivo φθέγμα, che in Soph., *El.*, 1224, caratterizza il momento del riconoscimento di Oreste da parte della protagonista¹⁹⁷ dopo che questa lo aveva ritenuto morto, è riconducibile, però, anche al mondo della profezia. Esso trova impiego in effetti nella descrizione simbolica del Prologo della tragedia sofoclea a indicare il καιρός, cioè il momento opportuno per agire, che incita Oreste all'azione sotto la protezione di Apollo, a cui rinvia proprio il canto degli uccelli (Soph., *El.*, 18). La parola compare d'altra parte in Euripide (*Hel.*, 747) ancora in relazione al contesto mantico a proposito della menzione da parte del servo del ritrovamento della vera Elena, esprimendo tutti i dubbi derivanti dall'autenticità degli oracoli tratti dal movimento delle fiamme o dalle voci dei volatili: οὐδ' ἄρ' ὕγιες οὐδ' ἐμπύρσου φλογὸς | οὔτε πτερωτῶν φθέφματ'... Infine, anche Eraclito utilizza il participio φθεγγομένη in riferimento alla voce di ispirazione divina della Sibilla (Heracl., fr. 92 D).

Applicata in questo contesto, dunque, la specificità del termine φθέγμα come “voce divina”, data la pluralità dei significati, può ricoprire anche un valore “metaprofetico”, di sogno che rappresenta sé stesso, nella sua funzione comunicativa, oracolare od onirica, ai mortali, veicolata mediante la forma umana¹⁹⁸. Ai vv. 976-977, viceversa, il vaticinio di Apollo viene definito con l'enunciato Φοῖβος... αὐδὴν λακῶν, dove il sostantivo αὐδὴν, all'opposto, ricorre nella caratterizzazione di una voce propriamente umana¹⁹⁹ – cioè resa attraverso le parole della Pizia – malgrado la provenienza divina. Tale definizione, per antitesi sembra istituire un nesso con l'espressione φθέγμα ἀνθρώπου del sogno di Ifigenia, che può ben indicare la trasformazione di una voce divina in umana. D'altra parte si può concepire che il sogno svolga la funzione di avvertimento “parlante” (poiché già inizia a prospettare al pubblico l'idea sull'atto che Ifigenia più avanti rischia di compiere, proprio per il suo

¹⁹⁷ Ηλ. ὦ φθέγμ', ἀφίκου; Eur., *El.*, 1224.

¹⁹⁸ L'associazione tra i due elementi, quello della voce e della colonna, può anche rievocare in maniera suggestiva l'oracolo delfico, rappresentato da un alto seggio su cui sedeva la Pizia, poggiante su una colonna tripode decorata con un serpente di bronzo a tre teste. L'oggetto era stato dedicato al santuario dagli Ateniesi per la vittoria nella battaglia di Platea del 479 a.C.: cfr. Hdt., IX, 81; Thuc., I, 132.

¹⁹⁹ LSJ, s.v. αὐδή; anche il verbo λάσκω indica l'emissione di un suono proprio degli animali o degli uomini.

ruolo di sacerdotessa addetta ai sacrifici, di cui si è detto nei primi versi). In effetti, nell'eziologia sui sogni presentata nel Terzo Stasimo, al v. 1267, il coro ricorda che Χθών, ribellandosi alla confisca dell'oracolo da parte di Apollo, aveva generato dei sogni che parlavano ai mortali durante il sonno: φάσματ'όνείρων| οἱ [...] ὕπνῳ κατὰ δνοφερὰς χαμεύνας ἔφραζον. E ancora al v. 1276 si racconta che, per richiesta di Apollo, Zeus fece cessare le νυχίους ἐνοπίας, un sostantivo che, insieme al verbo φράζω, racchiude il senso di messaggi orali²⁰⁰, per cui i sogni sono comunemente designati come voci notturne.

L'immagine della colonna parlante, inoltre, ci riconduce più avanti, al βρέτας della dea, che, in opposizione speculare all'immagine del κολοσσός, si umanizza nel momento in cui, nel Quarto Episodio, si muove da sé per opporsi al sacrificio di uomini macchiati di un delitto (vv. 1166 ss.).

Infine, strutturata secondo una *ring composition*, la visione, che si era aperta con elementi personali della vita della sognatrice, ritorna nuovamente a dettagli che la riguardano, ma la prospettiva ora scivola dal passato-presente²⁰¹ a quella di un presente-futuro: κάγῳ τέχνην τήνδ' ἦν ἔχω ξενοκτόνον τιμῶσ' ὕδραίνειν αὐτὸν ὥς θανούμενον, κλαίουσα (vv. 54-55). Il verbo ἔχω, che esprime un'azione corrente, infatti, mette in associazione la visione con l'attuale ruolo, quello di sacerdotessa sacrificale, che la giovane definisce con il termine τέχνη. E se nella sua evoluzione semantica il sostantivo designa in Omero un "saper fare" che oscilla tra ambito religioso e laicizzazione, soprattutto nel V sec. a.C., esso acquisisce il significato di sapere pratico conseguito con il tirocinio²⁰², applicandosi perfettamente all'esercizio che Ifigenia compie suo malgrado, un'arte di cui ella non condivide la pratica e che nei versi successivi condanna fermamente. Il ricorso al termine ricopre, allora, un senso peggiorativo²⁰³, tanto più che nei versi successivi (vv. 712-713) si estende ad indicare anche l'arte profetica di Apollo, considerata ingannevole da Oreste.

In conformità a questa carica, Ifigenia sogna, mentre piange, di bagnare con acqua la colonna e interpreta l'avvenimento come se questo indichi l'avvenuta morte di Oreste (τοῦναρ δ' ὧδε συμβάλλω τόδε| τέθνηκ' Ὀρέστης, οὔ κατηρξάμην ἐγώ', vv. 55-

²⁰⁰ Kyriakou 2006, p. 406; Trieschnigg 2008, p. 474.

²⁰¹ Il sognare nel tempio riportava Ifigenia ad immaginare di dormire nelle sue stanze verginali.

²⁰² Vernant 2001, p. 318.

²⁰³ Kyriakou 2006, p. 65.

56), malgrado l'aspetto del participio *θανούμενον* indichi un'azione prossima a svolgersi. L'associazione di questo modo verbale con la congiunzione *ὥς*, in particolare, conferisce alla proposizione una sfumatura causale, specificandone la natura oggettiva e supposta, e presentandola pertanto come un dato di fatto non reale²⁰⁴. Letta alla luce di questa caratterizzazione, la traduzione del passo che ne risulta, allora, è la seguente: *ed io, onorando quest'arte che possiedo di uccidere gli stranieri, lo bagnavo poiché prossimo a morire, piangendo*. Eppure, questa asserzione di azione imminente non trova una corrispondenza a livello temporale, con la conclusione che ne viene tratta, nella quale l'uso del participio perfetto *τέθνηκε* indica un'azione già avvenuta, il cui risultato possiede degli effetti ancora nel presente.

La definizione dell'atto esegetico si esprime con *συμβάλλω*, che ricorre come prima e unica volta in tragedia nella spiegazione dei sogni, sostituito al più ricorrente e usuale *κρίνω* (Aesch., *Pers.*, 225; *Cho.*, 542; Eur., *Hec.*, 89). Il verbo compare tuttavia in connessione con la sfera profetica in Eur., *Med.*, 675 (in cui Egeo afferma la difficoltà interpretativa delle parole di Apollo da parte dei mortali: *σοφώτερ' ἢ κατ' ἄνδρα συμβαλεῖν*), in Platone (Plat., *Cra.*, 384 a: *συμβαλεῖν τὴν μαντείαν*) ed Aristotele (Aristot., fr. 532, 76: *συμβαλόντες τὸν χρησμόν*), in Aesch., *PV.*, 775 in forma di aggettivo verbale (in cui il sintagma *εὐξύμβλητος ἡ χρησμοειδία* illustra una profezia facile da spiegare, come specifica il prefisso *εὐ-*; in Hdt., VII, 57, l'aggettivo è riferito ad un prodigio) e in Soph., *Tr.*, 694 (*ἄξύμβλητον*: incomprensibile, per l'alfa privativo iniziale). Nell'*IT* il predicato è privo di prefisso, lasciando aperte varie possibilità ermeneutiche, tuttavia, la comparazione con la *Medea*, dove incontriamo l'unica occorrenza in connessione con la dimensione divinatoria, dovrebbe indurre all'applicazione del medesimo significato: la difficoltà per un uomo di arrivare a capire il messaggio degli dei.

La decodificazione di Ifigenia, in effetti, si colloca tra le profezie che solo apparentemente appaiono facili da spiegare, nonostante la giovane non esprima la necessità, come Ecuba²⁰⁵, di ricorrere a degli *oneirokrites*, e analizza il sogno con grande semplicità (il suo atteggiamento ricorda quello di Oreste nelle *Coefore*), dimostrando la percezione del messaggio come un avvenimento trasmesso in modo

²⁰⁴ Sull'uso di *ὥς* cfr. Calabrese De Feo 2003, p. 417.

²⁰⁵ O Atossa o Clitemnestra.

oracolare²⁰⁶ – come confermerebbe l'uso del verbo συμβάλλω²⁰⁷ – che viene sottoposto ad un'analisi basata su un atteggiamento razionalistico nell'intento di svestire il sogno dai suoi simboli. Ma proprio in ciò sta l'errore di Ifigenia; le stesse modalità espressive da lei impiegate, sembrano, infatti, voler avvertire lo spettatore della difficoltà di interpretazione e la possibilità di equivoco, e lo inducono a porre una distanza esegetica dal personaggio narrante. Il participio θανούμενον, in effetti, è al tempo futuro e suggerisce al pubblico un'azione che accadrà, mentre la sacerdotessa lo interpreta come un fatto già avvenuto τέθνηκ' Ὀρέστης, οὗ κατηρξάμην ἐγώ', poiché στῦλοι γὰρ οἴκων παῖδες εἰσιν ἄρσενες, θνήσκουσι δ' οὓς ἂν χέρνιβες βάλῳς ἑμαί. Deducendo che le colonne rappresentano i figli maschi della famiglia, e che coloro ai quali ella versa acque lustrali o libagioni muoiono, Ifigenia conclude che Oreste è (già) morto, poiché ella stessa lo ha consacrato al rito.

Quanto al verbo ὑδραίνειν, la cui forma all'infinito presente esprime contemporaneità, la mancanza di una precisa connotazione religiosa colloca l'azione in una posizione generica²⁰⁸, che riproduce una lustrazione con semplice acqua fluviale o di mare, o, in connessione con l'ambito funerario, indica le libagioni che la protagonista vuole offrire al fratello, aparendo al v. 161 (ὑδραίνειν γαίᾳ ἐν νότοις | παγᾶς). Tuttavia, sempre Euripide impiega il termine per indicare il bagno del defunto²⁰⁹, primo rito funebre che viene celebrato con la funzione di rinfrescare il morto e rigenerarlo grazie alle virtù vivificanti dell'acqua. In questi versi comunque Ifigenia, in maniera equivoca, lo associa semanticamente al rito preparatorio al sacrificio, al quale il termine non può corrispondere neppure in termini cronologici, dal momento che l'aoristo κατηρξάμην dell'interpretazione indica, invece, qualcosa di già avvenuto (l'esegesi tende a mescolare e fondere insieme presente e passato). La prima è una forma verbale non finita che, come fa notare Trieschnigg, fa parte di una

²⁰⁶ Mirto 1994, p. 58; Devereux 2006, p. 438.

²⁰⁷ Sulla trattazione del sogno alla stregua di un oracolo vedasi anche l'impiego del verbo συμβάλλω, sempre ricorrente in relazione ai vaticini emessi dalla divinità: cfr. LSJ, s.v. III, 3.

²⁰⁸ LSJ, s.v. ὑδραίνω: *water, of a river, wash*. DELG, s.v.: *se baigner, arroser*. Questo atto ricorre in realtà come espediente usato da Ifigenia per pianificare la fuga dalla terra dei Tauri: v. 1039: πόντου σε πηγαῖς ἀγνίσαι βουλήσομαι.

²⁰⁹ Cfr. Eur., *El.*, 157: λουτρὰ πανύσταθ' ὑδρανάμενον χροῖ (l'ultima acqua fu versata sul tuo corpo). Cfr. Parker 1995, pp. 35 ss. Il bagno è, inoltre, l'elemento che nei tragici caratterizza la morte di Agamennone, ma è un rituale che non viene compiuto prima della sua sepoltura: Aesch., *Cho.*, 439-440: ἐμασχαλίσθη δέ γ', ὥς τόδ' εἰδῆις, | ἔπρασσε δ' ἄπερ νιν ὦδε θάπτει (l'ha fatto a pezzi, questo devi sapere, lo fece, ma poi lo seppellì così). cfr. Mauduit 1994, pp. 139 ss.

serie di infiniti aoristo dipendenti da ἔδοξε, un aspetto peculiare, dal momento che è l'unico che si trova al tempo presente, tanto più nel concludere una narrazione onirica²¹⁰. Anche se la protagonista considera l'evento prefigurato dal sogno come un avvenimento del passato, in realtà l'uso del presente²¹¹ e la terminologia generica avvertono lo spettatore del fatto che la storia non è stata completata²¹², opinione rafforzata dall'espressione ὥς θανούμενον, che esprimerebbe, come detto prima, una causa oggettiva supposta. Allora il pubblico viene posto di fronte al problema se credere o no alle affermazioni e alle congetture di Ifigenia e, per avere una visione chiara, deve attendere l'evoluzione della storia.

In relazione al verbo θνήσκω significativo appare, inoltre, l'uso del poliptoto con il quale si enfatizza il concetto di morte, che ricorre nella narrazione onirica per ben tre volte, rispettivamente al futuro (al vv. 54) in correlazione con i verbi ὑδραίνειν e κλαίουσά, al v. 56 al perfetto, in connessione con κατάρχομαι; e al v. 58 al presente (ma non al passato), associato all'espressione χέρνιβες βάλλειν, tutte forme che costituiscono un'apparente *variatio* nella definizione del rituale purificatorio. Tale successione temporale, invece, scandisce dei momenti differenti nell'evoluzione del dramma, che vengono già anticipati, anche se non tutti immediatamente intesi dal pubblico, avvalorando l'ipotesi del sogno come sintesi della rappresentazione drammatica.

In particolare, se il participio futuro si associa ad eventi che troveranno prossima realizzazione, preannunciando un collegamento tra la minaccia di morte e il momento del riconoscimento²¹³ (in questa occasione Ifigenia si ritrova a piangere nello scoprire davanti a sé il fratello ritenuto scomparso), nonché una rappresentazione del cosiddetto *mock-purification*²¹⁴ atto ingannevole rivolto a salvare Oreste dal sacrificio

²¹⁰ Trieschnigg 2008, p. 471.

²¹¹ Lennig 1967, p. 158, n. 2, rileva il tempo presente del verbo ὑδραίνω, ma lo considera un *praesens de conatu*, in cui Ifigenia si prepara solo all'atto.

²¹² Il verbo al presente evoca invece un'azione imminente, quella del rituale libatorio che Ifigenia compie per il fratello, considerato morto dopo la sua interpretazione onirica. Il termine si ricollega, inoltre, ai versi successivi (vv. 1193 ss.) che descrivono il bagno rituale di purificazione nell'acqua di mare a cui Oreste è destinato, per attuare la fuga dalla Tauride. Questa può essere immaginata come l'evasione da una terra di morte e rappresentare dunque una rinascita simbolica dell'eroe.

²¹³ Effettivamente, in occasione dell'*anagnorisis*, la principessa piange per la gioia di aver ritrovato suo fratello ed esclama: κατὰ δὲ δάκρυ, κατὰ δὲ γόος ἅμα χαρᾷ τὸ σὸν νοτίζει βλέφαρον' (vv. 832-833).

²¹⁴ Cropp 2000, p. 176.

(vv. 1039 e 1191) con la finzione di doverlo purificare con acqua di mare perché impuro, il verbo κατάρχομαι, invece, esprime la consacrazione di una vittima in vista di un'immolazione. La sua concordanza con il perfetto di θνήσκω ascrive pertanto ad un effetto resultativo la morte di Oreste, dipendente dalla particolare circostanza del sogno. Infine l'espressione χέρνιβες βάλλειν, alludendo ambiguamente sia al rituale purificatorio che precede l'uccisione di una vittima²¹⁵ sia alle libagioni destinate ai defunti (o ad un rituale sostitutivo del lavaggio del suo corpo)²¹⁶, traduce a livello semantico le offerte, le χοάς, di cui si fa riferimento nei versi che seguono, che Ifigenia intende presentare per il fratello considerato scomparso (vv. 61-62): νῦν οὖν ἀδελφῶι βούλομαι δοῦναι χοάς| ἀποῦσ' ἀπόντι (ταῦτα γὰρ δυναίμεθ' ἄν), e la cui azione si concretizza nella Parodo (vv. 126-237). Si capisce, pertanto, perché l'espressione sia in relazione con il presente di θνήσκω, designa infatti un'azione che trova immediata realizzazione²¹⁷, quando l'eroe viene ritenuto morto.

La narrazione onirica, è evidente, non procede secondo un ordine cronologico e si caratterizza per una mescolanza confusa dei piani temporali, un'inversione che corrisponde al passaggio logico errato nella codificazione della figura simbolica²¹⁸: l'affermazione *è morto Oreste*, poiché *muoiono coloro che io aspergo con acqua lustrale*, produce, infatti, un sillogismo incoerente e anacronistico.

Quanto ai vv. 59-60, in cui si fa allusione a Strofio, essi vengono generalmente espunti²¹⁹, perché considerati un'integrazione successiva, allo scopo di precisare che Ifigenia non era a conoscenza del nome di Pilade, che sarà menzionato nei versi successivi della tragedia.

Sull'interpretazione inesatta proposta in questi versi, Bosher afferma che la protagonista viene sconvolta dal sogno, poiché ad esso ella crede in maniera assoluta,

²¹⁵ Il sostantivo κέρνιψ compare sempre in riferimento alla cerimonia lustrale che precede il sacrificio (vv. 244, 335, 644, 861, 1190).

²¹⁶ Parker 1996, p. 35, n. 11. Vedi anche Aesch., *Cho.*, 129; Mauduit 1994, pp. 138 ss.

²¹⁷ Nel Terzo Stasimo, nel fornire una spiegazione sull'origine dei sogni, si dice che le visioni furono create per comunicare ai mortali τὰ τε πρῶτα, τὰ τ' ἐπειθ', ὅς ἔμελλε τυχεῖν (vv. 1264-1265), che i critici sono soliti tradurre con *le cose passate, del presente e del futuro*, indicando con il presente gli avvenimenti che si apprestano a realizzarsi e designando dunque con questo tempo un futuro imminente.

²¹⁸ Mirto 1994, p. 58, n. 5.

²¹⁹ Platnauer 1967, p. 65; Musso 1991, p. 85; Cropp 2000, p. 177; Kyriakou 2006, p. 66; Parker 2016, p. 67. A divergere è il solo Grégoire 1964, p. 117, che considera la menzione di Strofio indispensabile affinché il nome di Pilade non comunichi niente ad Ifigenia.

e da ciò dipenderebbe il suo errore²²⁰. Tale scompiglio percepibile nella mente della giovane sembra più attribuibile ad un atteggiamento controverso e problematico, in una fusione tra un tentativo razionalizzante e scettico e influenze ereditate dalla tradizione religiosa, per la quale viene spinta a cercare di spiegare da sé l'evento onirico²²¹. Tale sconvolgimento, presente non solo in Ifigenia, ma, vedremo, anche nella mente e nelle parole di Oreste con il sostantivo *ταραγμός*²²² (v. 572), può spiegarsi dunque con la particolare disposizione psicologica della giovane, “colpita dal terremoto²²³” (questo avvenimento, ricordiamo, è descritto mediante termini

²²⁰ Boshier 2009, p. 6. La studiosa analizza la figura di Ifigenia e il suo sogno in contrapposizione a quella della madre Clitemnestra, presentata nell'*Agamennone*. La giustificazione dell'erronea interpretazione è, per Boshier, legata al contesto Taurico, i cui abitanti si trovano a vivere in una terra quasi fantastica e sono ritratti come dei creduloni. Allo stesso modo Ifigenia darebbe troppo valore al sogno, in contrapposizione all'atteggiamento di miscredenza da parte di sua madre nell'opera eschilea.

²²¹ L'esegesi di Ifigenia si può solo giustificare con il rifiuto verso gli indovini e in particolare verso Calcante, odiato perché considerato il responsabile del suo sacrificio. L'unico caso di interpretazione “fai da te” è quello di Oreste nelle *Coefore*, che però, contrariamente alla sorella, esegue una lettura corretta del messaggio onirico. A che cosa si deve, allora, l'esattezza dell'interpretazione di costui? Nell'analisi della tragedia proposta da Abbate 2007, pp. 281 ss., emerge che il giovane risulta capace di discernere il vero significato del messaggio per la distanza che pone tra lui e la relazione con la madre: la rievocazione delle fasce con cui Clitemnestra avvolge il serpente neonato è sintomo di un rapporto anomalo all'interno dei legami familiari, e ribadisce la più stretta relazione dell'eroe con la nutrice Kilissa, dalla quale riceve amorevoli attenzioni (*Cho.*, 750-759). In questo senso, dunque, sono i sentimenti e lo statuto psicologico della protagonista che includono in sé un ostacolo alla lucidità ermeneutica. Sulle implicazioni psicologiche nell'arte di comprendere un sogno cfr. Arist., *Ins.*, 460 b ss.

²²² Se Oreste è affetto dalla follia, parallelamente anche Ifigenia sembra soffrire per il distacco dalla famiglia e dalla patria. Non trascurabile è il fatto che nel *Codex Laurentianus* quest'affermazione viene attribuita ad Ifigenia, anche se gli editori preferiscono considerarla pronunciata da Oreste. Grégoire 1964, p. 134, reputa i versi autentici attribuendoli all'eroe, mentre Cropp 2000, pp. 106 ss. li espunge. Masaracchia 1984, p. 115, n. 10, li considera autentici e li ritiene una riflessione di Oreste basata sulla sua personale vicenda. Il sostantivo occorre anche in Aesch., *Cho.*, 1056, in riferimento ad uno sconvolgimento mentale prodotto in Oreste dalla visione delle Erinni: *ἐκ τῶνδε τοι ταραγμός ἐς φρένας πίτνει*. La confusione nella natura degli uomini ricorre anche in Eur., *El.*, 368: *ἔχουσι γὰρ ταραγμὸν αἱ φύσεις βροτῶν*.

²²³ La descrizione di un sisma compare anche in Eur., *Bac.*, 585-603, probabilmente una visione allucinatoria di Penteo, ritratto fin dai primi versi come un personaggio folle. Dioniso, nel vendicarsi di Penteo, suscita, infatti, un terremoto divino che scuote la casa, un crollo però non visibile sulla scena, al termine della quale l'edificio risulta ancora in piedi (vv. 639, 645). Di Benedetto 2018, p. 388, notando la particolare insistenza sull'atto del guardare, afferma che il movimento doveva essere inteso come reale, ma sottolinea anche un'incongruenza nella mancanza di indicazioni verbali che descrivano il crollo. Fusillo 2010, osserva la duplicità della percezione dei personaggi e in particolare del re tebano, vittima del dio, che lo fa vacillare e lo fa, infine, precipitare in un abisso di forme mutevoli e ingannevoli. Anche Dodds 1960, p. 148, suggerisce che il coro è vittima di una suggestione generale di movimento sismico che però non accade realmente e, in effetti, lo spettatore non vede.

tratti dal linguaggio medico), e ora in una situazione di isolamento, con i suoi sentimenti di perdita della famiglia, di solitudine e conseguente nostalgia. A questi fattori e alla condizione in cui si trova l'eroina, è dunque imputabile l'alterazione delle immagini percepite nel mondo sensibile e, nella fattispecie, la proiezione del ritorno a casa ad Argo. Allora, invece del luogo sacro dove ora vive, i φάσματα riproducono la sua antica casa, e gli elementi architettonici del tempio si ripresentano a colmare in forma onirica l'assenza dalla casa e dei cari, simboleggiati dall'immagine della colonna. Il sogno è pertanto un meccanismo che sorge in reazione ad un tentativo di recuperare le persone care e di ricostruzione dello stato precedente alla perdita. Apparendo espressione di un dolore provocato dall'assenza, esso viene percepito come un lutto²²⁴ e reso esplicito da Ifigenia mediante l'erronea credenza del fratello morto.

Una proiezione analoga appare in un passo dell'*Alcesti* (vv. 349-356), nel quale Admeto, dopo la morte della moglie, si sforza di sostituire la presenza-assenza di questa con la collocazione nel talamo di un simulacro che ne riproduca le fattezze, nel tentativo di compensare il dolore della sua perdita e di indurre una piacevole e vana consolazione attraverso i sogni: σοφῇ δὲ χειρὶ τεκνόνων δέμας τὸ σὸν| εἰκασθὲν ἐν| λέκτροισιν ἐκταθήσεται,| [...] δόξω γυναῖκα καίπερ οὐκ ἔχων ἔχειν| ψυχρὰν μὲν, οἴμαι, τέρωιν, ἀλλ'ὅμως βάρος| ψυχῆς ἀπαντλοίην ἄν. ἐν δ'όνείρασι| φοιτῶσά μ'εὐφραίνοις ἄν' ἡδὺ γὰρ φίλους| κὰν νυκτὶ λεύσσειν, ὄντιν' ἄν παρῇ χρόνον. Della stessa natura, infine, risultano essere nell'*Agamennone*²²⁵ le visioni di Menelao, il cui dolore e sconforto per l'assenza di Elena implicano nel re la mancanza di lucidità e la conseguente alterazione delle immagini del mondo esterno. Il conforto della perdita, rievocata dagli oggetti quotidiani che circondano la casa ed in particolare dalla vista delle statue collocate dinanzi al palazzo²²⁶ con le quali egli identifica Elena, viene momentaneamente placato attraverso l'elaborazione di sogni e fantasmi, che recano però un vano piacere. In questa rappresentazione è possibile cogliere la figura del κολοσσός²²⁷ intesa come raffigurazione materiale del doppio che sostituisce l'assenza dell'amata. Tuttavia questo è come un sogno che reca una piacevole illusione,

²²⁴ Brillante 1991, p. 109, definisce l'assenza come *una forma mitigata della morte*.

²²⁵ Aesch., *Ag.*, 416-419.

²²⁶ Brillante 1991, pp. 105 ss.; Fraenkel 1962, II, p. 215.

²²⁷ Nel sogno di Ifigenia l'oggetto si può identificare nell'immagine della colonna, come già detto in precedenza.

arrivando a smaterializzarsi quando l'immagine svanisce sui sentieri alati del sonno (Ag., 420-426: *όνειροφάντοι δὲ πενθήμονες| πάρεισι δόξαι φέρουσαι χάριν μάταιαν| μάταν γάρ, εὗτ' ἂν ἐσθλά τις δοκῶν ὀρᾶν,| παραλλάξασα διὰ| χερῶν βέβακεν ὄψις*²²⁸, *οὐ μεθύστερον| πτεροῖς ὀπαδοῦσ' ὕπνου κελεύθοις*).

Secondo Brillante, l'elemento che suscita la produzione onirica e che comporta l'associazione a livello fisico con oggetti della realtà è indentificabile con il πόθος, il desiderio disperato della sposa assente (Ag., 414: *πόθωι δ' ὑπερποντίας*). L'opinione è condivisa da Steiner, la quale sostiene che statue, sogni, fantasmi ed *eidola* abbiano la loro genesi nel desiderio prodotto dall'individuo che si trova nella condizione di dolore²²⁹. L'aggettivo ποθεινός ricorre, in effetti, nel momento in cui Ifigenia, più tardi, parlando con Oreste, viene a scoprire che il giovane proviene da Argo (IT, 515: *καὶ μὴν ποθεινός γ' ἦλθες ἐξ Ἄργους μολών*) e lo stesso desiderio alimenta il sogno delle donne greche nel Secondo Stasimo: *ἄπτερος ὄρνις,| ποθοῦσ' Ἑλλάνων ἀγόρους, ποθοῦσ' Ἄρτεμιν λοχίαν* (vv. 1095-1096)²³⁰.

Se la nostalgia e, più in generale, le passioni e lo stato di dolore si identificano talvolta come la sorgente da cui scaturisce un fenomeno onirico, allo stesso modo, le medesime condizioni possono causarne pure l'assenza: la sentinella dell'*Agamennone* preposta a controllare i messaggi che arrivano da Troia, all'inizio dell'opera, lamenta la mancanza di sogni durante le sue notti, una situazione che è espressione di malessere e della perduta serenità (Aesch., Ag., 12-14: *εὗτ' ἂν δὲ νυκτίπλαγκτον ἔνδροσόν τ' ἔχω| εὐνήν ὀνείρος οὐκ ἐπισκοπούμενην| ἐμήν – φόβος γὰρ ἀνθ' ὕπνου παραστατεῖ| τὸ μὲν βεβαίως βλέφαρα συμβαλεῖν ὕπνῳ –| [...] ὕπνου τόδ' ἀντίμολπον ἐντέμνων ἄκος,| κλαίω τότ' οἴκου τοῦδε συμφορὰν στένων [...]*: *ma quando sto in un giaciglio inquieto di notte e bagnato di rugiada, che non è visitato dai sogni, il mio – la paura infatti mi è vicina, non il sonno, e non mi lascia chiudere serenamente le palpebre*

²²⁸ Questo timore è manifestato da Ifigenia al momento del riconoscimento di Oreste, per paura che non sfugga in volo, quasi come un sogno (vv. 843-844).

²²⁹ Steiner 2001, pp. 190 ss.

²³⁰ Le umane emozioni sono talvolta animalizzate specialmente nell'immagine dell'uccello, a rappresentare stati di violenta emozione, desiderio di evasione o affetto emotivo: Thumiger 2001, p. 312; Padel 1992, pp. 114-161.

al sonno – così, con la musica cerco di combattere il sonno, allora piango, gemendo sulla sorte di questa casa)²³¹.

Se questa parte iniziale del sogno si lega alle trascorse vicende della protagonista, la seconda racchiude in sé un'accezione profetica, che non viene, però, identificata correttamente dalla giovane. La visione non si riferisce esclusivamente, come la considera Ifigenia, ad un evento già avvenuto, ma ne prefigura anche il potenziale pericolo imminente. Questo può certo essere percepito dal pubblico, ma non lo è da Ifigenia, la quale “svaluta” il sogno in maniera avventata e sicura per la mancanza di un distacco ermeneutico, disattendendo la consueta credenza secondo cui esso presagisca avvenimenti futuri. Allora lo φθέγμα, da parola divina, diviene totalmente umano e risulta completamente travisato, scardinato nelle sue fondamenta, perché proiettato in una dimensione razionale che sancisce una distanza tra due mondi, quello umano e quello divino, che mal comunicano tra di loro²³².

Dato il profondo παραγμός²³³, la confusione che regna fra gli dei e gli uomini per le vicissitudini che questi ultimi hanno dovuto affrontare, l'ambiguità del sogno (ma anche degli oracoli) non viene percepita dai personaggi, mentre il pubblico, in una costante attesa, assisterà alla costruzione progressiva del significato onirico con lo svilupparsi dell'azione.

IV.2.2 Il Prologo-seconda parte (vv. 67-122)

Anche se la sovrapposizione di piani temporali, per cui passato, presente e futuro si confondono e si mescolano, rendendo difficile la comprensione del sogno, alla fine Ifigenia trae la conclusione che Oreste è morto. Perciò, con il pretesto di compiere un rituale commemorativo (che sarà celebrato nella Parodo) in onore del fratello (vv. 65-66), la giovane abbandona lo scenario in cerca della collaborazione delle donne del coro. Il suo posto viene dunque occupato da Oreste e Pilade, la cui presenza apre la seconda parte di questa sezione, rendendo chiaro al pubblico che il giovane Atride è

²³¹ Il participio di ἐπισκοπέω, un termine che si riferisce anche all'osservazione diagnostica del medico, indica la frequenza abituale dei sogni: cfr. Levy 1983, p. 142; Abbate 2017, pp. 176 ss.

²³² Mirto 1994, pp. 78 ss.

²³³ Il sostantivo, sebbene pronunciato da Oreste, ricorre nel momento in cui Ifigenia rigetta la credenza nel sogno e il fratello quella negli oracoli (v. 572).

ancora vivo e l'eroina si è evidentemente equivocata con il suo razionalismo. Ciò lascia aperta anche l'evoluzione prospettata dal sogno, che induce lo spettatore, più legato alle consuetudini, a considerare la visione come un messaggio premonitore, in contrasto, però, con le affermazioni che Oreste farà sull'oracolo in questi versi.

I due amici sono lì per periziare il luogo, agiscono con cautela con movimenti probabilmente coordinati e ritmati dalla corresponsione sticomitica “domanda-risposta” dei versi, chiamandosi per nome e lasciando emergere l'esistenza di un forte vincolo di amicizia e cooperazione (oltre alla conferma che Oreste è vivo).

L'accurata ispezione dello scenario, resa attraverso l'enumerazione di verbi di percezione (ὀράω, φυλάσσω, σκοπέω, ὄμμα στρέφω), costituisce l'occasione per fornire dei dettagli interessanti sull'aspetto del santuario. La loro impressione, che traspare dall'uso dei verbi δοκέω e συνδοκέω²³⁴ (vv. 69 e 71), è di essere arrivati al santuario della dea, definito mediante il sostantivo μέλαθρον (v. 69), che fa accenno allo stato di selvaggia che lo caratterizza. Il termine polivalente, infatti, riproduce non solo il tetto della casa e per sineddoche l'edificio stesso, ma anche un luogo di dimora per gli animali, la tana, e uno di reclusione, la gabbia. Tuttavia richiama altresì il carattere bestiale²³⁵ e crudele di chi vive e opera al suo interno, oltre che indicare uno spazio di detenzione per i due giovani, e in particolare per Oreste, il quale nella scena della cattura da parte dei bovari assume le sembianze di una furia animale²³⁶ (il verbo utilizzato dai pastori è θηράω: 280; mentre il giovane eroe è paragonato ad un leone: λέων ὄπως, v. 297).

Lo stato di barbarie viene meglio caratterizzato nei seguenti versi (vv. 72-75):

Ορ. καὶ βωμὸς, Ἑλλήν οὗ καταστάζει φόνος;

Πυ. ἐξ αἱμάτων γούν ξάνθ' ἔχει θριγκώματα.

Ορ. θριγκοῖς δ' ὑπ' αὐτοῖς σκυλ' ὀραῖς ἡρτημένα;

Πυ. τῶν καθτανόντων γ' ἀκροθίνια ξένων.

75

²³⁴ Il verbo tende a marcare ancora il legame di reciprocità tra i due amici.

²³⁵ La definizione di bestiale è motivata non solo dalla barbarie ma anche dalla rappresentazione animale che è stata spesso associata ad Ifigenia. In Aesch., *Ag.*, 232, essa viene paragonata ad una capra, e come un agnello al v. 1415; mentre in *IT*, 359, è l'eroina stessa a paragonarsi ad una giovenca: μ' ὥστε μόσχον... ἔσφαζον.

²³⁶ L'immaginario animale è sovente impiegato nella rappresentazione degli esseri umani in preda all'influsso di forti sentimenti di aggressività: Thumiger 2001, p. 323.

Oreste: e l'altare, non gocciola di sangue greco?

Pilade: certo, e le sue cornici sono fulve dal sangue.

Oreste: infatti, sotto queste modanature (delle mura) vedi le spoglie appese?

Pilade: sì, sono le primizie degli stranieri uccisi.

In una serrata sticomitia sembra di poter percepire l'orrore dell'eroe di fronte allo scenario che gli si presenta: il βωμός gocciola di sangue greco, il cui fluire ne biondeggia le cornici. Sul significato del sostantivo θριγκώματα è però necessario fare una precisazione. Esso è infatti il frutto di un emendamento di Ruhnken, ma il manoscritto del *Laurentianus* contiene la *lectio* θριχώματα (capigliatura), che è apparsa insensata agli editori. Se alcuni studiosi preferiscono conservare e difendere l'integrità del testo²³⁷, la maggior parte ritiene comunque più adeguata la correzione²³⁸. È più probabile pensare che con questo termine si definisca l'orlo dell'altare, sulla cui sommità venivano sacrificate le vittime, ma è comunque interessante rilevare come questa immagine rosseggiante richiami la fulva ciocca sognata da Ifigenia (ragione per cui alcuni critici hanno mantenuto il testo di L). Al di là della discussione su quale possa essere la lezione corretta, la descrizione possiede senza dubbio un forte potere evocativo dell'immaginario onirico. In effetti, l'altare è l'emblema del sacrificio, che, ricordiamo, è un motivo chiave nel sogno di Ifigenia. Secondo Ketterer la struttura si trovava nell'orchestra come oggetto tridimensionale²³⁹, e doveva riprodurre l'immagine di quello interno, non visibile agli occhi del pubblico, nel quale venivano performati i riti (cfr. vv. 470-471, 626, 725-726). Come elemento visuale potente, eloquente e concreto sulla scena, inoltre, aveva con probabilità la funzione di rievocare materialmente quello che non era raccontato²⁴⁰ se non attraverso richiami indiretti, secondo una modalità che è propria

²³⁷ Hourmouziades 1965, pp. 52-53; Torrance 2009, pp. 21-27: la studiosa pone delle riflessioni interessanti sul fatto che il sostantivo non risulta mai associato all'altare, ma è sempre impiegato in riferimento al tempio o per designare alcune sue parti (Paus., X, 38, 6; Eur., *Ion.*, 171), tuttavia, mi sembra forzato ritenere τρίχωμα "capigliatura" come sinonimo di θρίξ che indica non solo "capello" ma anche "vena" o meglio il vaso capillare del fegato. Cfr. Parker 2016, p. 71.

²³⁸ Platnauer 1967, p. 66; Parmentier 1964, p. 117; Cropp 2000, p. 179; Kyriakou 2006, p. 71.

²³⁹ Ketterer 2013, p. 218, n. 5.

²⁴⁰ Ketterer 2013, p. 219: *I suggest that the altar stands as a vivid reminder of that the words do not say.* Questa funzione richiama per antitesi i versi dell'*Agamennone*, (Aesch., *Ag.*, 36-37) nei quali la sentinella, dopo lunghe notti insonni, avvista finalmente il fuoco che

anche del sogno. Il sangue che fluisce dalla struttura (καταστάζει), in effetti, costituisce, da un lato, la rappresentazione simbolica dell'attività onirica²⁴¹ (secondo Empedocle, ricordiamo, il sonno e le visioni notturne sono provocate da un raffreddamento parziale del liquido vitale) e, dall'altro, lo scorrere delle passioni, alludendo in modo particolare alle Erinni e istituendo una connessione tra assassinio e follia²⁴². L'ara arriva pertanto a rievocare con un'unica immagine il passato (il sacrificio di Ifigenia e il delitto di Oreste), il presente (il ruolo della sacerdotessa e la pazzia dell'eroe) e il futuro della famiglia argiva (l'idea della vendetta della principessa e il rischio che Oreste venga immolato su quello stesso altare), proprio come la narrazione onirica.

Tra gli elementi che arricchiscono la descrizione, Oreste menziona gli σκῦλα appesi al di sotto del θριγκός, un sostantivo in posizione incipitaria nel v. 74, la cui presenza è stata considerata, a torto, una giustapposizione del precedente θρίγκωμα²⁴³. Se con quest'ultimo, infatti, si definisce l'orlo dell'ara, il primo, facendo riferimento a delle spoglie pendenti, non può che riferirsi alle mura del tempio²⁴⁴, alla barriera che nei versi successivi viene descritta come insormontabile²⁴⁵: ἀμφίβληστρα γὰρ τοίχων [...] ὑψηλά' πότερα κλιμάκων προσεμβάσεις| ἐμβησόμεσθα²⁴⁶; (*infatti la cinta delle*

segnala la conquista di Troia. Egli è lieto di poter riaccogliere il re argivo, ma è anche conscio dei mali che lo attendono, mali di cui la stessa casa potrebbe dare testimonianza, se potesse parlare: τὰ δ' ἄλλα σιγῶ' βοῦς ἐπὶ γλώσσηι μέγας| βέβηκεν. οἶκος δ' αὐτός, εἰ φθογγὴν λάβοι. Allora l'ara, rievocando tacitamente con la sua presenza la storia degli Atridi, svolge la funzione che la casa tace. Sullo stesso passo, Boshier 2009, p. 7, affermando che la visione svolge nell'*IT* la funzione inespressa dell'οἶκος, ha messo in evidenza le analogie tra il verso eschileo con il sogno di Ifigenia (v. 37).

²⁴¹ Già secondo Eraclito la condizione di sonno è legata al flusso di un liquido e alla prevalenza nel corpo dell'elemento umido, dato che questo stato è simile alla morte e si caratterizza per la componente prevalentemente acquatica: fr. D. 26, CII Kahn 1979, p. 238; Brillante 1991, pp. 64 ss.; Padel 1992, p. 81.

²⁴² Padel 1992, pp. 173 ss.

²⁴³ Torrance 2009, p. 21. Parker 2016, p. 71, accenna ad una ridondanza della ripetizione, ma non propone una risoluzione della questione.

²⁴⁴ LSJ, s.v.: *topmost courses of stones in a wall*. Secondo il costume greco le spoglie e i trofei erano appesi al tempio e non all'altare: Burkert 1983, 6, n. 26; Hormouziades 1965, p. 52; Eur., *El.*, 6-7: Torrance 2009, p. 25. Contro questa ipotesi Wright 2005, p. 185, secondo cui le spoglie erano appese all'altare.

²⁴⁵ In questi versi, dunque, l'osservazione di Oreste è più generale e si sofferma sul tempio e sulla sua imponenza.

²⁴⁶ Degna di interesse è l'osservazione di Devereux 2006, p. 402, n. 37 e p. 457, che mette in rilievo la condizione di ὑστερόποτος di Oreste, a torto considerato morto in una terra lontana, che deve superare una sorta di cerimonia di rinascita, prevedendo l'ingresso nella sua dimora dall'alto. Questa è precisamente la maniera in cui lui e Pilade cercano di entrare nel tempio di Artemide (v. 113). Cfr. Robert 1970, pp. 96-114.

mura è alta; vi saliremo montando su quali scale? vv. 96-97). Lo sguardo dell'eroe, allora, doveva fissarsi inizialmente su ciò che gli risultava più vicino e a portata d'occhio, per poi estendersi, come indicherebbe anche l'uso della particella δέ, che denota una contrapposizione tra i due elementi, a osservare il tempio nel suo complesso. Da questa inquietante osservazione spicca il ruolo degli ἀκροθίνια²⁴⁷, a specificare una parte scelta dell'offerta, con cui si indicavano probabilmente in maniera eufemistica i teschi delle persone sacrificate in onore della dea²⁴⁸, appesi come bucrani²⁴⁹. Se diamo valore alle testimonianze di Erodoto (Hdt., IV, 103) e Ammiano Marcellino (XXII, 8, 33), presso i Tauri vigeva, infatti, l'usanza di mozzare le teste degli stranieri²⁵⁰, prospettando una simile sorte anche per i due eroi. A favore di questa interpretazione viene in aiuto anche il sogno, nel quale Ifigenia vede emergere un fulvo ricciolo ἐπὶ-κράνον, sostantivo ambiguo che designa non solo un elemento architettonico ma anche quello anatomico che indica la testa. Lo spettatore allora, nel sentire questi versi, doveva di certo collegare immagini e parole ai simboli della visione della protagonista.

Lo scenario appariva certamente raccapricciante, se Oreste si rivolge ad Apollo con un tono polemico e di rimprovero: ὦ Φοῖβε, ποῖ μ' αὖ τήνδ' ἑς ἄρκυν ἤγαγες (v. 77), lasciando trasparire con l'uso del sostantivo ἄρκυς la pericolosità del contesto. Designando non solo lo strumento utilizzato nella caccia degli animali, ma anche

²⁴⁷ Il termine designa propriamente la parte migliore offerta agli dei: Kyriakou 2006, p. 70, e Mastronarde per *Ph.*, 203; Cropp 2000, p. 179.

²⁴⁸ Cropp 2000, p. 179; Hall 1989, pp. 111-112; Torrance 2009, p. 25; Ketterer 2013, p. 218.

²⁴⁹ Sui bucrani cfr. Burkert 1983, p. 6: *the skulls of bulls and rams and goat-horns are preserved in the sacred place as permanent evidence of art of the consecration*. Sul fatto che questi fossero appesi come trofeo cfr. Eur., *Bacch.*, 1214, in cui Agave chiede di appendere e inchiodare alla merlatura della casa la testa di leone appena cacciata, come un trofeo. È suggestivo, allora, il fatto che Oreste e Pilade sono catturati (anche il vocabolario impiegato nel raccontare la cattura dei due greci si rifà al lessico della caccia) da dei bovini recatisi sulla spiaggia a lavare le bestie. Per un'inversione dell'atto sacrificale, a Taurica sono gli uomini ad essere immolati in luogo dei buoi e ad essere trattati come animali. Questo immaginario richiama lo scenario dell'assassinio di Agamennone, visto da Cassandra come un toro sacrificale (Aesch., *Ag.*, 1125: ἄπεχε τῆς βοῦς τὸν ταῦρον), rievoca la minaccia su Oreste e istituisce un nesso con la figura paterna. Sull'inversione del rituale in Euripide cfr. Henrichs 2000, pp. 183 ss.; e in generale Burkert 1983, p. 21.

²⁵⁰ Parker 2016, p. 71, adduce a sostegno di questa ipotesi una raffigurazione vascolare presente in un'anfora campana del 330-320 a.C., in cui il tempio è decorato con pali con teschi (St. Petersburg, inv. 2080). Kyriakou 2006, p. 70, sostiene invece che, poiché più avanti si dice che le vittime erano cremate, risulta difficile che si tratti dei crani appesi all'altare, anche per il fatto che la pratica non è attestata da nessuna fonte.

quello con cui Agamennone viene assassinato (Aesch., *Ag.*, 1116; 1375; *Cho.*, 1000; *Eum.*, 112, 147), l'enunciato propone un'immagine ferina in relazione all'eroe²⁵¹ ed istituisce un parallelismo tra la morte del re di Argo e quella potenziale del figlio. L'immagine viene riproposta pochi versi più avanti nella definizione della cinta delle mura del santuario con il sostantivo ἀμφίβληστρα (v. 96), che riprende ancora l'immagine della rete.

Arrivato in questo luogo ostile e minaccioso, il giovane inizia a dubitare della benevolenza del dio credendo che, con il fine di allontanarlo dalla persistente persecuzione delle Erinni, causa di tormento e della sua follia, gli abbia teso una trappola²⁵² spingendolo a Taurica²⁵³ (τροχηλάτου²⁵⁴ | μανίαν [...] πόνων ἐμῶν, vv. 82-83). Secondo l'oracolo di Apollo, la cura di questa patologia può avvenire solo con il ratto della statua della συγγόνος²⁵⁵ (v. 87), il cui culto deve essere trasferito e impiantato ad Atene: λαβεῖν ἄγαλμα θεᾶς ὃ φασιν ἐνθάδε | ἐς τοῦσδε ναοὺς οὐρανοῦ πεσεῖν ἄπο' | λαβόντα δ' ἢ τέχναισιν ἢ τύχῃ τινὶ | κινδύνον ἐκπλήσαντ' Ἀθηναίων χθονὶ | δοῦναι [...] καὶ ταῦτα δράσαντ' ἄμπνοᾶς ἔξιν πόνων (vv. 86-92). Solo in questo modo Oreste potrà trovare "respiro dalle sue fatiche". Il sostantivo ἀμπνοή, che in Sofocle designa la salvezza attraverso la morte²⁵⁶ (*Trach.*, 76-81; 166-172; 824-826; 1169-1173), sembra così suggerire anche in questo contesto una sfumatura sinistra: un viaggio in una terra dalla connotazione infera, come l'oracolo impone, pare prospettare ad Oreste un tragico destino e, in analogia con il sogno, tiene il pubblico sospeso sugli sviluppi del dramma.

²⁵¹ In Aesch., *Eum.*, 112, il protagonista si sottrae alla cattura delle Erinni come un cerbiatto sfuggito dalla rete. Con queste immagini si ribadisce, inoltre, lo stato di malattia in cui versa Oreste, per il suo essere selvaggio. Gli aggettivi ἄγριος e θηριόδης sono impiegati, nel *Corpus Hippocraticum*, a qualificare un fenomeno patologico: Jouanna 1988, p. 346.

²⁵² Oreste collega il motivo dell'inganno con quello dell'assassinio, motivo che compare anche in *Med.*, 1278; *El.*, 965.

²⁵³ Il motivo del turbamento psicologico di Oreste si trova già in Eschilo: Aesch., *Cho.*, 1021 ss. Esso viene poi sviluppato nell'*Oreste* euripideo dove viene descritto con la sintomatologia di una vera e propria malattia mentale: Medda 2017, p. 5.

²⁵⁴ L'aggettivo è usato in relazione alla persecuzione di Oreste da parte delle Erinni in Eur., *El.*, 1252-1253; *Or.*, 36-37. Esso designa propriamente le ruote del carro e il loro movimento vorticoso, la cui metafora viene espressa anche in questi versi (ἡλαυνόμεσθα φυγάδες [...] δρόμους καμπίμους), in cui compare l'idea del vagare ossessivamente senza sosta per la follia causata dalle dee, come nel mito di Io, errante per il pungolo del tafano.

²⁵⁵ Emerge un primo riferimento alla fratellanza tra i due dei e all'importanza dei legami familiari.

²⁵⁶ Cropp 2000, p. 180; Trieschnigg 2008, p. 467.

In questi versi è inoltre possibile notare una coincidenza tra Artemide e la figura di Ifigenia, che, in Aesch., *Ag.*, 208, è definita dall'Atride un δόμων ἄγαλμα. La giovane costituisce per il padre il “vanto della casa”, ma, allo stesso tempo, essa rappresenta il dono sacrificale che Agamennone dedica alla divinità²⁵⁷. L'associazione tra le due figure inoltre è possibile poiché, come afferma la stessa Ifigenia all'inizio del Prologo, l'intervento di Artemide nel salvarla e trasportarla nella terra dei Tauri attraverso l'etere, ci lascia immaginare che anche la giovane sia caduta dal cielo come la statua²⁵⁸ (vv. 29-30). Anche nelle linee successive l'uso del sostantivo ἄγαλμα lega la figura divina con quella umana: ἀλλ'εἰ μὲν ἄγαλμ' ἄνθρωπος καὶ ἐπ' εὐπρύμνου νεῶς | ἄξις, τὸ κινδύνεμα γίγνεται καλόν (Ifigenia afferma: *ma se porterai la statua e me sulla nave dalla bella poppa, allora il pericolo diventa magnifico*, vv. 999-1001); al v. 1014, inoltre, Oreste mette in relazione l'evento vaticinato da Apollo, ossia della sua missione di trasportare la statua della dea ad Atene, con il fatto di rivedere il volto della sorella (πῶς ἂν Λοξίας ἐθέσπισεν | κομίσαι μ' ἄγαλμα θεᾶς πόλισμ' ἐς Παλλάδος | καὶ πρόσωπον εἰσιδεῖν; *com'è possibile che Apollo mi vaticinasse di trasportare la statua della dea in Atene e di rivedere il tuo volto?*), come conferma anche l'apparizione di Atena *ex machina* nell'Esodo che così riporta il vaticinio apollineo: πεπρωμένον γὰρ θεσφάτοισι Λοξίου | δεῦρ' ἦλθ' Ὀρέστης, τὸν τ' Ἑρινύων χόλον | φεύγων ἀδελφῆς τ' Ἄργος ἐσπέμψον δέμας | ἄγαλμα θ' ἱερὸν εἰς ἐμὴν ἄξων χθόνα (*Oreste è giunto qui per un decreto dell'oracolo del Lossia, fuggendo l'ira delle Erinni e per riportare il corpo della sorella ad Argo e la sacra immagine verso la mia terra*, vv. 1438-1441).

Il simulacro della dea – e il ricongiungimento con la sorella – sembra ricoprire un ruolo fondamentale nella cura della follia del giovane e, effettivamente, a questa divinità, in quanto selvaggia, veniva attribuita la facoltà di purificare dalle malattie mentali²⁵⁹. Il culto di Artemide *Tauropola*, menzionato alla fine della tragedia al v. 1457 da Atena *ex machina*, trova menzione anche in Sofocle (*Soph.*, *Aj.*, 172) nel canto

²⁵⁷ LSJ, s.v. ἄγαλμα: 1. *glory, delight*; 2. *gift for the gods*. Sulla definizione di Ifigenia come ἄγαλμα nel tempio di Artemide ad Egeira, cfr. anche Paus., VII, 26, 5.

²⁵⁸ Le più antiche immagini degli dei in Grecia sono spesso dette essere cadute dal cielo; tra queste ricordiamo l'*Omphalos* di Delfi, la statua di Atena *Polias* ad Atene; l'Artemide di Efeso e il mitico *Palladion* di Troia. Cfr. Cropp 2000, pp. 179-180.

²⁵⁹ Morizot 1994, pp. 207 ss. A Eraclea Lucana la dea era venerata con l'epiteto *Soteira* per la guarigione dai mali fisici e dalle malattie psicologiche: Hall 2013, p. 27. Un'epigrafe dedicatoria ad Artemide *Tauropola* è stata rinvenuta anche in un santuario di Asclepio, testimoniandone la natura curativa: IG IV², 499 (II sec. d.C.).

corale che affronta il tema della follia di Aiace. Nel dramma sofocleo la divinità viene messa in relazione con il toro, un animale sacro alla dea e legato all'elemento acquatico²⁶⁰.

Nella sua valenza purificatrice la dea appare strettamente connessa all'acqua, un elemento che compare con forza anche nel nostro dramma; Ifigenia sogna di ὑδραίνειν (v. 54), irrorare la colonna che simboleggia l'eroe e, più avanti, sarà detto che proprio il lavaggio dei buoi nel mare da parte dei bovati consente la cattura di Oreste e Pilade (vv. 260 ss.). Allo stesso modo, simboleggiando una transizione ed il passaggio ad un nuovo *status* (i λουτρά²⁶¹ sono menzionati prima della partenza di Ifigenia in Aulide: v. 818), l'acqua segna anche la fuga e la liberazione dei due fratelli da Taurica, con la conseguente guarigione dalla follia: Ιφ. πόντου σε πηγαῖς ἀγνίσαι βουλήσομαι| Ορ. ἔτ' ἐν δόμοισι βρέτας ἐφ' ᾧ πεπλεύκαμεν.| Ιφ. κάκεῖνο νίψαι, σοῦ θιγόντος ὥς, ἐρῶ (vv. 1039-1041). La connessione tra questo elemento e la cura delle malattie mentali, come ha mostrato Andò²⁶², ricorre sovente nei miti in cui si narra un'alterazione della psicologia, legata ai rituali di transizione – si ricordi il mito di Dioniso che, reso folle da Hera, si getta in mare per sfuggire all'inseguimento di Licurgo²⁶³ – e che coinvolgono in particolare la natura femminile nella condizione verginale, più soggetta, secondo il trattato ippocratico *Perì Parthenion*, alla depressione e ad allucinazioni, che nell'opera vengono definite con il termine φαντάσματα²⁶⁴. Proprio queste caratteristiche si possono individuare anche nella figura dell'eroe, ritratto in uno stato di insicurezza fisica e psicologica, in preda al delirio (come apparirà nella descrizione dei pastori²⁶⁵), che lo rende simile allo *status* delle vergini. In effetti, anche se non vi è una descrizione marcata di questa

²⁶⁰ LIMC, II, s.v. *Artemis*, n. 17, 21, 47, 969; Morizot 1994, p. 202. In Euripide l'epiteto viene connesso alla parola *Tauroi* e al verbo *περιπολῶν* che indica il vagare, alludendo alla missione di Oreste e alla sua fuga da questa città.

²⁶¹ Essi costituiscono la purificazione di Ifigenia prima delle nozze, ma il passaggio al nuovo *status* è, in realtà, quello della morte. Di fatto anche Oreste, nel mare, viene preparato ad un bagno rituale purificatorio (vv. 1230: νίψω φόνον).

²⁶² Andò 1990, p. 725. Già in precedenza, inoltre, è stato messo in evidenza come la topografia del mondo infero, con il suo paesaggio ricco d'acqua, costituisca una rappresentazione della mente in preda alle passioni: Padel 1992, pp. 81 ss.

²⁶³ Apollod., *Bibl.*, III, 5, 1; sulla follia di Dioniso cfr. anche Eur., *Cicl.*, 3 ss.

²⁶⁴ Andò 1990, p. 720. *De virgin. morb.*, L VII 466-470 I, 36.

²⁶⁵ Se il bovato usa il sostantivo *μανία* (v. 284), Ifigenia e il coro impiegano il verbo *μαίνομαι*, in riferimento agli attacchi di follia dell'eroe: vv. 340, 932.

condizione, sembra qui implicito un processo di femminilizzazione dell'eroe²⁶⁶, rappresentato dagli attacchi di pianto (ὤμωξε, v. 318), dalla volontà di morire espressa davanti all'*adyton* delfico²⁶⁷ e dal fatto che dopo l'accesso di follia viene coperto da Pilade con un peplo, tipica veste femminile (πέπλων τε προυκάλυπτεν εὔπηνους ὑφάς, v. 312).

Ciò può suggerire un parallelo tra la vicenda di Oreste e quella della principessa argiva, legata con il suo sogno ad una condizione di alterazione psicologica, come già esposto in precedenza: il desiderio che suscita il dolore, produce in parte un sogno che determina infine una trasformazione interiore che la rende selvaggia. Il trattato medico, incentrato sulla natura delle vergini, fornisce, in effetti, una rappresentazione significativa del quadro patologico di alterazione psico-fisica a cui si è soggetti in questa condizione²⁶⁸, alla quale appartiene la stessa Ifigenia. Se per questa infermità i medici prescrivono matrimonio e maternità, i *manteis* consigliavano invece la consacrazione degli abiti ad Artemide²⁶⁹. Nell'intervento *ex machina* di Atena, nel finale della tragedia, la protagonista, con il ruolo di κλειδοῦχος nel tempio di Brauron (v. 1463), dove sarà sepolta, sarà onorata proprio con le vesti delle donne morte di parto. Su questo *aition* fornito da Euripide non vi è evidenza²⁷⁰, mentre sappiamo che alla dea venivano dedicati vestiti come ringraziamento da parte delle partorienti. L'esclusione dalla vita matrimoniale, che per Ifigenia si compie con il sacrificio in Aulide, nella medicina antica era considerato un fattore responsabile di disfunzioni psichiche, che potevano talvolta essere sintomo di visioni oniriche²⁷¹.

Un nesso con l'elemento idrico, tipico di molti santuari dedicati ad Artemide, non sfugge neppure alla caratterizzazione riscontrabile nella tragedia, il cui tempio taurico è proprio ubicato in prossimità del mare: Θεο. οὔκουν πρὸς αὐτὸν ναὸν

²⁶⁶ Tale processo si può osservare, ad esempio, nelle figure tragiche di Eracle (il cui delitto dell'assassinio dei figli viene paragonato dal coro ai crimini perpetrati dalle donne, con l'evocazione del mito delle Danaidi di quello di Procne: vv. 1018-1024) e di Penteo (che si traveste da donna per assistere ai rituali segreti delle Baccanti): cfr. Perczyk 2017, p. 119.

²⁶⁷ Sono i personaggi femminili che esprimono spesso e volentieri il desiderio di morire: Morenilla 2014, p. 48.

²⁶⁸ Andò 1990, p. 715.

²⁶⁹ Andò 1990, p. 720.

²⁷⁰ Scullion 2000, pp. 227 ss.

²⁷¹ Il trattato Περί διαίτης o *De Diaet.*, databile alla fine del V sec. a.C., considera le visioni oniriche come un sintomo di estrema importanza, attraverso la cui interpretazione era possibile effettuare una diagnosi corretta. Cfr. Joly 1967, xviii; Jori 1994, pp. 61 ss. Sebbene si tratti di un trattato improntato al laicismo, non mancano tuttavia nel testo alcuni riferimenti alla religione e all'influenza delle divinità nell'attività onirica (IV, 89).

ἐκπίπτει κλύδων; (v. 1196). Anche se la divinità non viene espressamente denominata con l'epiclesi *Soteira*, tuttavia, l'acqua e il pretesto del rituale purificatorio in onore della dea assolvono una funzione salvifica per i greci, e, a partire dal secondo episodio, compare in maniera marcata nel testo la presenza dei sostantivi σωτηρία e σωτήρ²⁷².

In connessione con Artemide questa sostanza risulta dunque uno strumento di purificazione dalla macchia, salvifico, onirico²⁷³ (nel trattato *De Diaetae* essa appare con una certa frequenza come elemento che esercita un certo influsso in relazione ad alcuni schemi onirici²⁷⁴) e dalle proprietà terapeutiche sulle malattie mentali; essa costituisce non solo lo sfondo dei santuari incubatori legati al culto della salute, ma aiuta a cancellare il passato²⁷⁵, un male di cui entrambi gli eroi soffrono, attuando la fuga dalla terra taurica prescritta da Apollo.

Scettico nei confronti dell'oracolo, ritenendo di trovare non la salvezza ma la morte, Oreste propone a Pilade di fuggire, giudicando impossibile l'impresa: le mura sono infatti ἀμφίβληστρα, un termine di cui si è già detto in precedenza e che rievoca la trilogia eschilea (*Ag.*, 1382; *Cho.*, 492), in riferimento alla trappola tesa da Clitmemnestra per uccidere il marito. Il qualificativo perciò evoca nuovamente nel pubblico una simile supposizione anche per l'eroe e innalza il livello della *suspense*. In questa circostanza gioca un ruolo fondamentale Pilade nell'incitare l'amico a resistere e portare a termine la missione: di fronte alla fuga dalla terra dei Tauri, egli propone, invece, di attendere il crepuscolo nascosti in una grotta²⁷⁶, una rappresentazione topografica che si combina con i tratti ferini propri del matricida.

²⁷² Burnett 1971, pp. 47 ss.: il termine compare 34 volte e per la studiosa marca il significato del dramma, che si conclude con la salvezza dei Greci (Ifigenia, Oreste, Pilade e le donne del coro) e della stessa statua della dea, portata ad Atene.

²⁷³ Anche l'epiteto φωσφόρος, con cui Artemide è designata nel dramma, si trova in connessione con le apparizioni oniriche; in Eur., *Hel.*, 569, è Menelao a invocare Ecate (ὦ φωσφόρ' Ἐκάτη, πέμπε φάσματ' ἔυμενῇ), con cui spesso è identificata non solo la dea silvestre, ma anche Ifigenia (Paus., I, 43, 1).

²⁷⁴ Jori 1994, p. 64.

²⁷⁵ Morizot 1994, p. 208.

²⁷⁶ L'antro è infatti il luogo in cui dimorano i ciclopi o gli emarginati dalla società come Filottete. Il luogo è inoltre associato con Ade e la profezia: molti santuari oracolari e onirici sono costituiti da grotte, basti pensare al santuario delfico (*IT*, 1247-1269), all'oracolo di Anfiarao (Aesch., *Sept.*, 587-588), anche questo onirico, o all'oracolo di Trofonio a Delfi o Lebadea, legato a riti di incubazione che prevedevano una catabasi in una grotta sotterranea

IV.3 Parodo (vv. 123-237)

Con l'appello *εὐφαιεῖτε ὦ| πόντου δισσὰς συγχωρούσας| πέτρας ἀξείνου ναίοντες*²⁷⁷ (vv. 123-125), imposto da un ministro della sacerdotessa²⁷⁸ ai Tauri (*ναίοντες* è maschile plurale), si marca l'ingresso delle nobili donne greche (non spartane²⁷⁹) che formano il coro. Convocate da Ifigenia esse giungono per dare inizio al rituale con cui la protagonista, a seguito della visione onirica, intende commemorare il fratello ritenuto morto. La Parodo, pertanto, è una celebrazione in stretta relazione a questo evento e viene eseguita mediante uno scambio cantato tra la giovane²⁸⁰ e le coreute²⁸¹.

Queste aprono il loro canto con una breve invocazione alla dea, designata con l'epiclesi di *Δίκτυνν'οὔρεϊα*²⁸² (il nome è riconducibile al sostantivo *δίκτυον*, che designa la rete da caccia²⁸³ o da pesca), un sintagma "ossimorico" che ne esprime la duplice natura: se l'aggettivo è significativo del carattere montano e selvaggio di Artemide, dato che ne esprime anche la natura distruttiva, il nome della divinità cretese rimanda ad un legame con la dimensione acquatica²⁸⁴ e al suo valore salvifico e curativo. Il mito che narra la trasformazione di Britomartis nella dea Dictynna ricorda, infatti, che la fanciulla, per salvarsi dall'inseguimento di Minosse, si era

(Paus., IX, 39-40; su Trofonio cfr. Rosa 1994, pp. 27-32); Parke 1967, p. 27; Padel 1992, pp. 72 ss.

²⁷⁷ Il verso presenta una somiglianza con l'esclamazione *εὐφαιεῖτε δὲ χωρῖται* cantata dai custodi del tempio che, in Aesch., *Eum.*, 1035 e 1038, impongono ai cittadini di Atene di tacere all'arrivo delle Erinni; anche in Eur., fr. 773 Nauck (attribuito al *Phaetonte*), lo stesso religioso silenzio viene imposto agli abitanti della pianura di Oceano.

²⁷⁸ La sua presenza viene confermata dai vv. 167-168, nei quali Ifigenia, durante la celebrazione del rituale chiede che le si porgano la coppa d'oro e le libagioni di Ade: *ἀλλ' ἔνδος μοι πάγχρυσον| τεῦχος καὶ λοιβὰν Ἄιδα*. In Eur., *Bac.*, 70, sono le donne del coro a imporre il silenzio per il canto, ma si tratta in questo caso di una processione rituale (cfr. Kyriakou 2006, p. 79), inoltre, l'espressione impiegata differisce da quella dell'*IT* (*στόμα τ' εὐφημον ἅπας ἐξοσιούσθω*).

²⁷⁹ L'ipotesi era stata sostenuta da Hall 1987, pp. 430 ss.

²⁸⁰ Nonostante le difficoltà di attribuzione delle parti, i vv. 123-125 sono attribuiti all'eroina da Taplin 1977, p. 194, n. 3; e Kyriakou 2006, p. 83.

²⁸¹ Differenti sono le posizioni di Platnauer 1967, p. 72; Cropp 2000, p. 142; Parker 2016, pp. 82-83, che li ascrivono al coro.

²⁸² Ditinna è associata ad Artemide in Eur., *Hipp.*, 145; Ar., *Ran.*, 1359; è dea selvaggia.

²⁸³ Ar., *Ves.*, 368; Matteuzzi in Albini 1987a, p. 97; Kyriakou 2006, p. 85. In *Od.*, XXII, 386; Aesch., *Cho.*, 505; in Soph., fr. 840 Pearson, si tratta invece di una rete da pesca.

²⁸⁴ Viscardi 2010, p. 50, ha inoltre messo in evidenza la relazione tra Artemide Munichia, l'elemento marino e l'epiteto *φωσφόρος*, che è proprio anche della dea taurica.

gettata tra i flutti, da dove era stata riscattata con una rete²⁸⁵ ad opera di alcuni pescatori. Alla funzione terapeutica si associa quella complementare e opposta di dea devastatrice, presentata in un passo dell'*Ippolito* euripideo²⁸⁶. Tra le supposizioni che le donne del coro propongono, nell'indagare l'origine del malessere di cui soffre Fedra, considerano causativa la negligenza della loro padrona nei confronti di Ditinna, descritta mentre si aggira lungo la palude e sulla spiaggia, sopra i vortici del mare (φοιτᾷ [...] καὶ διὰ Λίμνας χέρσον θ' ὕπερ πέλαγους| δίναις ἐν νοτιάις ἄλμας), con cui intrattiene una speciale relazione. Considerata pertanto dispensatrice di serenità o malessere, derivanti dalla dedizione o, viceversa, dalla noncuranza che i mortali le rivolgono, l'invocazione a questa divinità da parte delle donne greche, in analogia con la patologia psicosomatica di Fedra²⁸⁷, è emblematica nel rappresentare un tentativo di porre rimedio all'accoratezza della sacerdotessa, che il pubblico sa fortemente legata ad una relazione d'affetto con il fratello.

Nel giungere presso il cortile del tempio (πρὸς σὰν αὐλάν, εὐστύλων| ναῶν χρυσήρεις θριγμούς, vv. 129-130), significativamente ubicato su un promontorio in prossimità del mare, le prigioniere tratteggiano l'edificio con qualificativi ben diversi da quelli impiegati da Oreste e Pilade. La percezione del luogo appare evidentemente differente per ciascuno dei personaggi: se gli elementi architettonici delle colonne e dei fregi per Ifigenia sono allo stesso tempo rievocazione di un piacevole ricordo, quello della casa di Argo, e fonte di dolore (a causa della sua condizione di solitudine e dell'odiato compito sacrificale), per Oreste e Pilade l'atmosfera è carica di terrore, descritta con un'immagine raccapricciante, focalizzata sulle cornici che gocciolano sangue, e preludio di pericolo. Infine, la percezione delle prigioniere appare essere priva di qualsiasi connotazione negativa, vista la descrizione di un santuario riccamente ornato da elementi d'oro (un metallo che tuttavia allude simbolicamente alla distruzione) e di gradevole aspetto.

La rievocazione da parte del coro di questi elementi, con i termini εὐστύλων e θριγμούς²⁸⁸, che ricorrono anche nella descrizione della visione, sembra già

²⁸⁵ Callim., *Dian.*, 189-200; Paus., II, 30, 3. Il mare è visto dunque come elemento salvifico.

²⁸⁶ Eur., *Hipp.*, 145 ss.

²⁸⁷ Il malessere fisico della regina di Trezene deriva in realtà dall'insana passione verso Ippolito.

²⁸⁸ I qualificativi impiegati in riferimento a questi elementi architettonici non propongono la stessa inquietante immagine presentata poco prima da Oreste e Pilade, poiché le cornici sono del colore dell'oro e non insanguinate.

anticipare la ragione per la quale Ifigenia lo ha convocato. La Parodo, infatti, ne contiene il motivo dominante, poiché consiste in un canto di compianto eseguito per accompagnare il rituale funerario di Oreste, ed è in sostanza un sacrificio per i morti, anche se non cruento, di latte, vino e miele.

La protagonista ora dà libero sfogo alla sua inquietudine (motivo per cui l'invocazione iniziale a Ditinna risulta giustificata²⁸⁹), rimasta latente nel precedente monologo; piange il fratello ἀλύροϊς ἐλέγοις²⁹⁰ (v. 146), con probabile allusione alla maniera con la quale viene recitato questo passaggio trenico (vv. 149-151):

σύγγονον ἄμὸν κατακλαιομέναι·
τοίαν ἰδόμαν ὄψιν ὄνειρων 150
νυκτὸς, τᾶς ἐξῆλθ' ὄρφνα.

(piango mio fratello: tale visione di sogni io vidi nella notte, la cui oscurità è svanita²⁹¹).

Se all'interno di questo enunciato di tipo relativo²⁹² si osserva, come già notava Platnauer²⁹³, un uso non comune di ἐξέρχομαι nel riprodurre il processo dinamico dello scorrere del tempo, il ricorrere del verbo anche in alcuni contesti onirici o profetici²⁹⁴ sembra specificare il carattere conclusivo dell'evento. Il significato, in questo caso, sembrerebbe essere più coerente, soprattutto per il fatto che l'eroina ritiene che il sogno si sia già realizzato e che suo fratello sia morto.

Per i versi in questione si può proporre dunque la seguente traduzione: *tale visione di sogni io vidi nella notte, la cui l'oscurità ne ha portato la realizzazione*, che implica

²⁸⁹ Anche in questo caso, come nell'*Ippolito*, l'associazione con la dea sembra dovuta a cause psicologiche, che risultano però molto meno marcate.

²⁹⁰ Cfr. Eur., *Hel.*, 185. È pensabile che fosse una catarsi musicale con scopo terapeutico: cfr. Dodds 2016, p. 124, sull'influenza della musica nella psicologia delle emozioni.

²⁹¹ Suggestiva appare la traduzione di Ferrari 2015b, p. 103: *tale visione io vidi di sogni nelle tenebre di questa notte appena svanita*. Si tratta, però, di una traduzione piuttosto libera, che non tiene in considerazione della sintassi del testo.

²⁹² Parker 2016, p. 91, osserva che l'uso dell'articolo come relativo appare già in Omero ed è contemplato nella lirica, sebbene evitato con il trimetro giambico. Tuttavia cfr. Eur., *Hipp.*, 527.

²⁹³ Platnauer 1967, p. 74.

²⁹⁴ Hdt., VI, 108: Ἰππίας μὲν δὴ ταύτῃ τὴν ὄψιν συνεβάλετο ἐξεληλυθέναι; Soph., *OT*, 1011: ταρβῶν γε μή μοι Φοῖβος ἐξέλθῃ σαφής.

come lo scenario notturno abbia favorito la determinazione e lo sviluppo del significato onirico. La convinzione della protagonista, come sappiamo, è erronea, ma, le linee richiamano nel pubblico un evento che trova effettivamente una sua esecuzione: il verbo κατακλαίω con cui la giovane compiangere Oreste è usato, infatti, da Euripide (per ben tre volte²⁹⁵) solo nell'*Elettra*, in riferimento al lutto per la morte di Agamennone, un passaggio nel quale l'eroina evoca al padre il ritorno del fratello. Se il pubblico rammenta questi versi allora ἐξέρχομαι contiene effettivamente in sé l'idea di un compimento, per quanto frainteso, poiché allude alla scomparsa del padre e non a quella del fratello, che è invece vivo e si trova in terra taurica vicino a lei.

Quanto al sostantivo ὄρφνη, esso ricorre in connessione con l'elemento onirico anche in altri contesti e specificamente in una nota parodia di un monologo euripideo contenuto nelle *Rane*: ὦ νυκτὸς κελαινοφαῖς ὄρφνα, | τίνα μοι δύστανον ὄνειρον | πέμπεις ἀφανοῦς Αἶδα πρόμολον, | ψυχὰν ἄψυχον ἔχοντα, | Νυκτὸς παῖδα μελαίνας, φρικώδη δεινὰν ὄψιν, μελανονεκυεῖμονα [...] (*O tenebra della notte dal nero splendore, quale misero sogno mi mandi, uscendo dall'Ade invisibile con un'anima che non è un'anima, figlio della Nera Notte, spaventevole, terribile visione avvolta in nere, funebri vesti*, vv. 1331-1337). Il passo proposto, in particolare, si inserisce all'interno di un attacco mirato contro la "musica nuova" e i temi a cui si ispirava il tragediografo, ricorrendo alla figura di Eschilo, in bocca del quale il poeta comico propone una ridicolizzazione dello stile e dei temi prediletti da Euripide. Lo scenario qui presentato, intenzionalmente indeterminato, permette di individuare un termine di confronto non solo con l'*Ecuba*²⁹⁶ (vv. 68-72), ma presenta affinità anche con il canto lirico dell'*IT*²⁹⁷, rivelando la predilezione di Aristofane per l'uso di stereotipi legati alla rappresentazione del sogno in tragedia²⁹⁸. Anche se il contenuto onirico non viene specificato nei dettagli né sono descritti gli elementi che caratterizzano e rendono unica e funzionale al dramma ciascuna scena di sogno tragica, l'autore pone in ridicolo il carattere solenne di un evento angosciante che, di fronte alla malaugurante visione profetizzante la perdita di un gallo, induce la protagonista a

²⁹⁵ Eur., *El.*, 113; 128; 156.

²⁹⁶ Nell'espressione della notte vestita di nero si può cogliere un riferimento ai sogni dalle nere ali a cui accenna Ecuba (cfr. cap. *Hec.*, 71-72): ὦ πότνια Χυών, μελανοπτερύγων μᾶτερ ὀνείρων; cfr. Parker 2016, p. 91.

²⁹⁷ L'osservazione veniva già espressa da Kock 1881, p. 197; Blaydes 1889, p. 472; Sommerstein 1996, p. 277.

²⁹⁸ Colantone 2012, p. 182.

compiere un rito di purificazione: la donna chiede ai servi di riscaldarle l'acqua, come per prepararsi ad un bagno caldo, in un gesto apotropaico dagli evidenti effetti comici (ἀλλά μοι, ἀμφίπολοι, λύχνον ἄφατε| κάλπισί τ'έκ ποταμῶν δρόσον ἄρατε, θέρμετε δ'ὔδωρ, | ὥς ἄν θεῖον ὄνειρον ἀποκλύσω.| ἰὼ πόντιε δαῖμον: *ma o servi, accendetemi la lucerna, attingete con vasi rugiada dai fiumi, riscaldate l'acqua, affinché possa lavare il sogno divino*, vv. 1338-1341), determinati dall'inusuale modalità della pratica, rispetto alla nota consuetudine di stornare l'incubo rivelandolo al Sole o all'Etere. Sebbene il passo si differenzi nel rituale di scongiuro, il riferimento alla funzione purificatoria dell'acqua dei versi aristofaneschi istituisce un'analogia con l'atto rituale che la giovane Atride sogna di compiere sul capitello.

Una corrispondenza tra le due sequenze narrative viene suggerita anche dall'invocazione ἰὼ πόντιε δαῖμον che, benché nella commedia sia un'allusione a Poseidone in quanto dio dell'acqua²⁹⁹, richiama l'apostrofe ἰὼ δαῖμον (*IT*, 157) pronunciata nel dramma euripideo da Ifigenia, che così definisce l'entità reputata responsabile di averle strappato il fratello. Nel passo comico, la corrispondenza con la tragedia prosegue, infine, ancora con l'invocazione da parte della sognatrice proprio della dea della caccia con l'epiclesi di Ditinna, affinché quest'ultima la aiuti a ritrovare il gallo perduto (*Ar., Ran.*, 1356-1360).

Stando ai versi aristofaneschi, l'avvenimento onirico descritto, anche se con effetti parodici, si realizza, lasciando immaginare che, se nell'intento di polemizzare sulla musica euripidea egli imita e riproduce *in toto* l'effetto sonoro generato dagli sperimentalismi del poeta tragico (essi dovevano caratterizzare anche il lamento di Ifigenia e la risposta del coro in *IT*, come chiarisce la formula ἀλύροις ἐλέγοις³⁰⁰, v. 146), il commediografo segue con probabilità la stessa linea narrativa che intende bersagliare e che avvalorerebbe il significato di ἐξέρχομαι nella definizione del compimento del sogno.

²⁹⁹ Poseidone viene evocato per il riferimento all'acqua, poiché non sono noti legami del dio con il sogno: Sommerstein 1996, p. 278. Il dio del mare compare nella tragedia in forma sottintesa nel riferimento onirico del terremoto e viene direttamente menzionato nell'Esodo come supposto responsabile nel complicare la fuga dei Greci dalla terra taurica.

³⁰⁰ Il duetto tra il coro ed Ifigenia si presenta con una serie di dimetri catalettici in sequenza, e cola che presentano un ritmo anapestico: Parker 2016, pp. 83 ss. Per quel che riguarda il passo della commedia, la monodia dei vv. 1338-1341 presenta un generale andamento anapestico: cfr. Del Corno 1985, pp. 256.

La giovane manifesta la sua amarezza proprio perché ritiene che la visione si sia già avverata; per questo motivo non risulta necessario offrire una spiegazione alle donne del coro, le quali, senza ribattere, vengono informate solo sulle conclusioni che Ifigenia ne ha tratto, ma non sui dettagli: *ὀλόμαν ὀλόμαν' | οὐκ εἴς' οἴκοι πατρῶιοι' | οἴμοι <μοι> φροῦδος γέννα. | φεῦ φεῦ τῶν Ἄργει μόχθων. | ἰὼ δαῖμον, μόνον ὅς με κασίγνητον συλαῖς, | Αἶδαι πέμψας, ὦι τάσδε χοὰς | μέλλω κρατῆρά τε τὸν φθιμένων | ὕδραίνειν γαίας ἐν νώτοις* (*sono perduta, sono perduta: non c'è più la casa paterna. La mia gente è scomparsa. Ahi sofferenze di Argo! O Demone, che mi strappi il mio unico fratello, dopo averlo mandato all'Ade. Per lui voglio versare queste libagioni e il cratere dei morti*³⁰¹ *sul dorso della terra*, vv. 155-161).

Nella ripresa del sostantivo *δαίμων* contenuta all'interno dell'esclamazione *ἰὼ δαῖμον* (v. 157), la genericità lessicale lascia adito alla rappresentazione di una forza influente e condizionante nell'esperienza sensibile dell'uomo³⁰², variamente identificabile, secondo la concezione collettiva, talvolta con un dio, talvolta con certi fenomeni della vita, simili al caso o alla *τύχη*. Nella categorizzazione pitagorica, questo termine si estende, pertanto, a designare la "malattia", il "sogno"³⁰³ o un *eidolon*, senza particolari corrispondenze culturali³⁰⁴ oppure la rappresentazione della divinità in connessione con la vendetta³⁰⁵.

Tuttavia, nell'*IT* il verso *μόνον ὅς με κασίγνητον συλαῖς*³⁰⁶, *Αἶδαι πέμψας*, offre lo spunto per una riflessione, lasciando supporre inizialmente che con il vocativo Ifigenia si rivolga ad una divinità e che questa possa essere identificata con Hermes, dato il suo ruolo di accompagnare (*πέμπω*) le anime dei morti nell'Ade. Egli è infatti noto in letteratura con l'epiclesi di *psicopompo*³⁰⁷, per quanto sia opportuno

³⁰¹ In Ar., *Ran.*, 1339, l'uso del termine *κάλπις* per designare una coppa (talvolta un'urna funeraria: LSJ, s.v.) istituisce ancora un elemento comune con il *κρατήρ* usato da Ifigenia.

³⁰² Suárez-De la Torre 2000, p. 47; Mikalson 1991, pp. 22 ss.; Usener 1948, pp. 169-173.

³⁰³ Detienne 1963, p. 52, e Lanata 1967, p. 36. Anche Democrito sembra considerare i *daimones* come *eidola*, in grado di influire direttamente sul soggetto, perché ne condividono la natura aerea: Brillante 1991, pp. 83 ss.

³⁰⁴ Il *daimon* greco era la causa degli accadimenti, a cui spesso si attribuivano la morte prematura o le sofferenze: Mikalson 1991, pp. 22 ss.

³⁰⁵ Schlesier 1983, p. 276.

³⁰⁶ È interessante notare che il verbo *συλάω* si riferisce sovente al furto di un bottino sacro, delle statue degli dei o alla rimozione di supplici dall'altare: Kyriakou 2006, p. 91. Cfr. LSJ, s.v.: *carry off, as booty*. Il termine sembra allora ambigualmente rievocare il diritto della dea su Oreste, la sua consacrazione alla divinità per mezzo del sacrificio, il cui compito è affidato ad Ifigenia.

³⁰⁷ *Od.*, XXIV, 1-14; Diod. Sic., *Bibl.*, I, 96. Vernant 2001, p. 150. Padel 1992, p. 8.

ricordarne anche il ruolo di *oneiropompo*³⁰⁸, e costituisce pertanto il tramite della comunicazione tra il mondo interiore, simboleggiato dagli Inferi e dai sogni, con l'esterno. Non a caso è il dio delle porte e della comunicazione legata all'interpretazione dei segni (ἐρμηνεύω). Tuttavia questa figura non viene mai menzionata nell'opera e, data l'iniziale posizione di dubbio nei confronti del divino, appare difficile pensare che l'eroina si rivolga qui ad una divinità; piuttosto egli sembra rappresentare il significato intrinseco di cui è portatore. È più logico pensare, pertanto, che questa espressione stia a rappresentare il "demone onirico" legato alla particolare condizione di Ifigenia³⁰⁹ (si ricordi il *daimon* ispiratore di Socrate, il quale credeva fermamente in sogni ed oracoli: Plat., *Apol.*, 33 c) e originato dal suo stato d'animo, poiché, è proprio il sogno e l'equivoco ad esso connesso ad essere l'entità responsabile di "aver mandato Oreste agli inferi".

Occorrendo in altri due passaggi della Parodo, il sostantivo sembra occupare particolare rilievo nella relazione con Ifigenia. Nel loro canto di risposta alla padrona, le donne rievocano l'inizio dei mali di costei, attribuendone la responsabilità all'azione di un demone che perpetua la vendetta dei Tantalidi uccisi. Tuttavia questo tentativo eziologico lascia affiorare il contrasto tra le vicende degli antenati, colpiti da una tragica morte³¹⁰, e la miracolosa sopravvivenza dell'eroina³¹¹: ἔνθεν τῶν πρόσθεν δμαθέντων| ἐκβαίνει ποινὰ Τανταλιδᾶν³¹²· εἰς οἴκους, σπεύδει δ' ἀσπούδαστ' | ἐπὶ σοι δαίμων (*così, dai Tantalidi uccisi discende la vendetta alla casa, mentre un demone affretta per te eventi non invidiabili*, vv. 199-202).

Ifigenia contribuisce a dare efficacia e carica emotiva all'argomentazione sollevata dal coro per mezzo dell'epanalessi, riconoscendo in effetti che il suo destino è condizionato da un δαίμων fin dalla nascita: ἐξ ἀρχᾶς μοι δυσδαίμων| δαίμων < ... > τᾶς ματρὸς ζώνας καὶ νυκτὸς κείνας· ἐξ ἀρχᾶς| λόχαι στερρὰν παιδείαν| Μοῖραι συντείνουσι θεαί (*dal principio a me un demone infesto [...] dal cinto materno a quella*

³⁰⁸ *Od.*, V, 47-48; *Himn.*, *Her.*, (IV), 14. Vernant, 2001, p. 150.

³⁰⁹ Kyriakou 2006, p. 98, sostiene che si tratti del personale fato di Ifigenia.

³¹⁰ Il verbo δαμάζω è inusuale per indicare i morti e suggerisce l'orrore di una morte violenta: Kyriakou 2006, p. 99.

³¹¹ Parker 2016, p. 78.

³¹² Sull'immagine del demone che si abbatte sui discendenti di Tantalo, cfr. Aesch., *Ag.*, 1468-1504. In particolare, sull'associazione tra il δαίμων e la figura omicida di Clitemnestra cfr. 1470-1471: δαῖμον, ὃς ἐμπίτνεις δώμασι καὶ διφυίοισι Τανταλιδαισιν, | κράτος <τ'> ἰσόψυχον ἐκ γυναικῶν... (Coro: *o demone, che ti abbatti sulle case e sui discendenti di Tantalo, la tua furia che spira dalle donne*) e v. 1479: ἐκ τοῦ γὰρ ἔρωσ αἵματολοιχὸς †νεῖρει† τρέφεται· (Clitemnestra: *da lui è alimentata infatti la brama di succhiare sangue*).

notte, dal principio le dee che presiedono al parto una dura fanciullezza tessono insieme per me..., vv. 203-207). D'altra parte, a questa affermazione si associa la sua natura di δαίμων, giacché ad un dio o demone del parto rimanda la stessa etimologia onomastica (Ἰφιγένεια implica la forza, la violenza della nascita³¹³). Viene così variamente identificata nella tradizione con Ilizia (a lei saranno dedicate le vesti delle donne morte di parto: vv. 1465 ss.), e ritenuta altresì un'ipostasi di Artemide³¹⁴. Tuttavia, oltre alla prerogativa di proteggere le partorienti, la sua sopravvivenza in Tauride (paese dalle connotazioni che rimandano all'oltretomba), l'assimilazione ad Ecate³¹⁵ e la sua nascita notturna³¹⁶ (menzionata al v. 205) fanno apparire Ifigenia, in maniera speculare, come un demone della morte. Ella è dunque la rappresentazione di un doppio, una sorta di *eidolon*³¹⁷, quello che viene sacrificato dal padre nelle valli di Aulide e la figura rediviva in Tauride, costituendo essa stessa una rappresentazione onirica simbolica.

La Parodo risulta dunque una cerimonia di libagione per il morto causata da un sogno, in analogia con la scena descritta nelle *Coefore*³¹⁸ (vv. 10-41). La differenza risiede però nell'autenticità del rituale: se nell'opera eschilea le donne portano le libagioni al defunto non per un legame affettivo di Clitemnestra verso il morto, ma solo per un sentimento di terrore provocato da un incubo, nella tragedia euripidea la

³¹³ DELG, s.v. ἰς: *le mot designe la force comme puissance agissante*.

³¹⁴ Lanza 1989, p. 350; sull'associazione di Ifigenia e Artemide: Hdt., IV, 103; Paus., VII, 26, 5. La stessa tragedia, inoltre, colloca la tomba di Ifigenia nel santuario di Artemide a Brauron, dove le venivano consacrate le vesti delle donne morte di parto: Eur., 1464-1465.

³¹⁵ Paus., I, 43, 1; Hes., fr. 23 MW.

³¹⁶ Cropp 2000, p. 189; Kyriakou 2006, p. 100. Parker 2016, p. 101, considera la notte di cui Ifigenia parla come quella del suo concepimento, per il riferimento τᾶς ματρὸς ζώνας, ma è più probabile pensare che si tratti della nascita della protagonista, poiché il canto è su di lei incentrato e poiché la perdita della cintura, simbolo della verginità, per una donna avveniva con il parto: cfr. Pind., *Ol.*, VI, 39; Callim., *Hym.*, I, 21, IV, 209, 222; Ap. Rh., *Arg.*, I, 288.

³¹⁷ Come detto in precedenza la figura della protagonista presenta molte affinità con il personaggio di Elena nell'omonima tragedia euripidea, in cui la regina spartana si trova a Troia in forma di *eidolon*; vi è inoltre una tradizione che mette in relazione le due donne, affermando che Ifigenia fosse nata da Teseo e la Tindaride, la quale, dopo il parto, avrebbe fondato il santuario di Ilizia ad Argo: ἔχειν μὲν γὰρ αὐτὴν λέγουσιν ἐν γαστρὶ, τεκοῦσαν δὲ ἐν Ἄργει καὶ τῆς Εἰληθυίας ἰδρυσαμένην τὸ ἱερὸν τὴν μὲν παῖδα ἦν ἔτεκε Κλυταμνήστρα δοῦναι... *si dice infatti che questa era incinta e, dopo aver partorito ad Argo, fondò il santuario di Ilizia e diede la figlia che generò a Clitemnestra*. Anche Stesicoro nell'*Elena* considera Ifigenia come figlia di Teseo e della spartana: fr. 86 Finglass.

³¹⁸ Nella quale l'entrata delle donne del coro portatrici di libagioni è motivata dal sogno di Clitemnestra. Cfr. anche Cederstrom 1972, p. 181.

celebrazione è, agli occhi del pubblico, solo una funzione fittizia, poiché questi conosce la verità e sa che Oreste è ancora vivo, ma la protagonista, totalmente immersa nella sua illusione, prova un sincero cordoglio nei confronti del fratello. Alla base di questa cerimonia non vi è dunque il timore, ma l'importanza dei sentimenti.

Ifigenia non dedica al defunto (φθιμένωι τάδε σοι πέμπω³¹⁹, v. 171) una ciocca di capelli come era consuetudine³²⁰ (οὐ γὰρ πρὸς τύμβον σοι| ξανθὰν χαίταν³²¹, vv. 172-173), ma effonde (il verbo è ὑδραίνω, v. 161), sulla superficie della terra (γαίᾳς ἐν νότοις³²²), una bevanda a base di latte, vino e miele, in una descrizione rituale che presenta evidenti rimandi lessicali alla narrazione onirica, rievocandone il significato e la pericolosità del presagio.

La pozione viene definita in maniera emblematica un *incantesimo ai morti* (o per i morti, con valore causale) νεκροῖς θελκτήρια χεῖται (v. 166), attraverso il sostantivo θελκτήρια, che in Eur., *Hipp.*, 509 (φίλτρα μοι θελκτήρια), indica un filtro dai poteri curativi con cui la nutrice vorrebbe guarire Fedra da quella che identifica come una malattia. Il termine ricorre sovente anche nelle *Argonautiche*³²³, spesso in combinazione con φάρμακα, con il quale è concettualmente molto simile³²⁴. In Omero il verbo θέλω³²⁵ si trova talvolta in riferimento al θυμός (*Il.*, XV, 322; XV, 594³²⁶) o al νοῦς (XII, 255), come strumento che incanta l'animo e persuade la mente. L'atto di Ifigenia, allora, può essere considerato una sorta di palliativo, uno sfogo emotivo³²⁷ (il dativo νεκροῖς in questo caso avrebbe valore causale) che l'eroina celebra anche per sé, considerando che ella stessa è considerata morta dai suoi e che il canto, originato dalla supposta morte del fratello, è in realtà incentrato sulla sua personale vicenda. L'incantesimo è così celebrato per morti che morti non sono (entrambi).

³¹⁹ Si noti la ripetizione del verbo πέμπω che prima era attribuito al demone; ora è l'eroina a compiere il rituale funerario.

³²⁰ Cfr. Aesch., *Cho.*, 168-178; Soph., *El.*, 448-452; Eur., *El.*, 515; Eur., *Or.*, 96, 113.

³²¹ La fulva ciocca di capelli è un elemento di corrispondenza tra i due fratelli.

³²² L'espressione richiama le χθονὸς νότα della visione (v. 46).

³²³ Apoll. Rh., *Argon.*, 442, 738, 766, 820, 1080.

³²⁴ Parker 2016, p. 93.

³²⁵ Il potere di θέλω, di ammaliare, è anche proprio delle Sirene (*Od.*, XII, 40, 44) e dei Telchini (la cui etimologia deriva appunto da questo verbo DELG, s.v.), demoni a cui si attribuiva un influsso maligno.

³²⁶ Nel poema omerico il ruolo di confondere il θυμός è una prerogativa della divinità (Apollo e Zeus). Nell'*Odissea* questa facoltà è associata a Circe o al canto delle Sirene.

³²⁷ Secondo Ferrari 2015a, p. 11, il rito funziona solo in parte da canale di sfogo emotivo a causa dell'assenza del morto e dalla lontananza dalla patria e dalla famiglia.

L'ambiguità del dativo, in ogni caso, contiene implicazioni semantiche anche sulla malattia di cui soffre Oreste³²⁸ (τροχηλάτου μανίας, vv. 84-85), di cui si fa menzione nella seconda parte del Prologo, giacché la rappresentazione della follia situava l'infermo in un apparente stato di morte. È da ricordare in proposito che formule di incantesimo accompagnavano abitualmente i rituali catartici e che la parola cantata era considerata indispensabile nella medicina magica per la sua funzione terapeutica³²⁹, come conferma anche un passo della *Repubblica* di Platone, in cui il filosofo annovera tra gli elementi curativi gli incantesimi e gli amuleti³³⁰.

Dal canto suo, il coro, la cui funzione è solitamente quella di moderare e indurre gli eroi ad una sottomissione al volere divino³³¹, non aggiunge alcuna considerazione sulla notizia comunicata da Ifigenia e non pone domande³³²; semplicemente intona un luttuoso canto barbaro in risposta a quello della sacerdotessa (ἀντιψάλμου ὠιδὰς ὕμνων τ' ὕμνων τ'| Ἀσιητᾶν βάρβαρον ἀχὰν ἐξαυδάσω, v. 180), che probabilmente segnala a livello scenico l'esecuzione di musica esotica in associazione al culto taurico³³³. Di particolare rilievo nel lamento è l'uso del verbo ἐξαυδάω, che trova un confronto con Aesch., *Cho*, 151, nel quale Elettra, mentre celebra un rituale funerario sulla tomba di Agamennone, prega il defunto per il ritorno di Oreste, che vede concretizzarsi in un primo momento mediante il riconoscimento, sulla tomba, di un ricciolo di capelli attribuibile senza dubbio al fratello. Nel passo dell'*IT* questa referenza lessicale sembra allora rievocare la scena e suggerire anche la sottile

³²⁸ La rappresentazione della follia avvicina l'infermo allo stato di morte.

³²⁹ Lanata 1967, p. 46 ss. In Aesch., *Ag.*, 18, la sentinella, che soffre della mancanza di sogni e del sonno, cerca di prepararsi un antidoto con la musica: ὕπνου τόδ' ἀντίμολπον ἐντέμνων ἄκος. Cfr. anche Dodds 2016, p. 124.

³³⁰ Plat., *Rep.*, 426b. Lanata 1976, p. 50.

³³¹ Kyriakou 2006, p. 94.

³³² Kyriakou 2006, p. 94: per la studiosa il loro atteggiamento è emblematico nell'indicare il fallimento degli uomini nelle cose divine. La mancanza di una visione critica da parte del coro indicherebbe inoltre la totale fiducia e amicizia delle donne nei confronti dell'eroina.

³³³ Hall 2013, p. 54; Cropp 2000, p. 187. Questa cerimonia sembra anticipare e collegarsi al *mock-purification* celebrato successivamente da Ifigenia nel suo tentativo di fuga insieme ad Oreste e Pilade, narrato attraverso le parole del messaggero dei Tauri: nell'Esodo, egli racconta a Toante dell'inganno attuato dalla sacerdotessa, la quale, fingendo di dover rendere pure le vittime greche, intona, agli occhi del narratore, un magico canto barbaro, con l'intento di distrarre i Tauri e favorire l'imbarco dei Greci sulla nave (ἀνωλόλυξε καὶ κατῆιδε βάρβαρα| μέλη μαγεύουσ', ὥς φόνον νίζουσα δῆ, vv. 1337-1338). Il verbo κατᾶδω sembra riprendere, infatti, il sostantivo ῥδή impiegato dal coro, quasi una formula magica pronunciata con il duplice scopo di placare il morto e il malessere di Ifigenia. I libami versati dalla giovane per Oreste trovano, inoltre, una corrispondenza semantica con il passo sopra citato del *mock-purification* nel participio νίζουσα: LSJ, s.v.: *purge, cleanse, II. wash off*.

funzione del canto come elemento propiziatorio per l'arrivo di Oreste, che il pubblico sa essere ancora vivo.

Le donne greche condividono e sostengono il dolore di Ifigenia e, benché ignare del contenuto onirico, arrivano ad affermare una situazione già profetizzata nel sogno: il crollo della casa argiva (οἴμοι,| πατρίων οἴκων| †πίτνει τῶν εὐολβων Ἄργει| βασιλέων ἀρχά† (vv. 187-190). Se in questi versi si accetta la correzione proposta da Wecklein³³⁴ con πίτνει in luogo di τίν'έκ del testo trádito che appare del tutto privo di logica, allora si può individuare ragionevolmente in questa sentenza un ulteriore riscontro lessicale con il sogno (κάξω σταῖσα θριγκὸν εἰσιδεῖν| δόμων πίνοντα), in cui si narrava in forma simbolica ciò che il coro ora sta evidentemente parafrasando. La successiva esposizione dell'*aition* che ha generato la maledizione degli Atridi, il furto dell'agnella dal vello d'oro³³⁵ (vv. 193-196), lascia così immaginare al pubblico la persistenza della catena di mali nel perseguire la famiglia: anche se Ifigenia e le coreute sono inconsapevoli dei delitti che hanno colpito Argo³³⁶, nell'immaginario dello spettatore si compone una tela che rievoca le vicende del passato e allude a quelle che minacciano di compiersi, accentuando la crescente possibilità che la giovane sacrifichi suo fratello e intensificando la *suspense*. Da questo episodio, infatti, la giovane prende spunto per descrivere l'inizio dei suoi mali (originato dalle false nozze e dal sacrificio in Aulide), culminante ora nel triste ufficio di sgozzare gli stranieri, in una rappresentazione che mescola insieme il presente con il passato e riprende l'intreccio narrativo con cui è strutturato il sogno. L'attuale carica di sacerdotessa si fonde, infatti, al desiderio, un tempo accarezzato dalla vergine, di partecipare alla festa in onore di Hera Argiva, mentre istoria sul peplo la vicenda di Pallade Atena e dei Titani ἱστοῖς ἐν καλλιφθόγγοις. Tuttavia al bel suono che ella immagina prodotto dal lavoro al telaio si sovrappongono ora le grida di pietà delle

³³⁴ Il testo presenta un'insanabile corruzione: accolgo la proposta di Ferrari 2015a, p. 105, che propone la lettura di πίτνει in luogo di τίν'έκ che sembra privo di significato. Cfr. Kyriakou 2006, pp. 96 ss.

³³⁵ Tieste aveva rubato ad Atreo l'agnella dal vello d'oro, simbolo del potere regale. Il fratello si era così vendicato imbandendo a Tieste le carni dei suoi figli. L'episodio aveva provocato la deviazione del corso del sole, che viene narrata in questo canto lirico.

³³⁶ Ifigenia e le donne non sono informate ancora delle morti di Agamennone e di Clitemnestra, ma nel Primo Stasimo (vv. 392-455), Kyriakou 2006, p. 98, fa notare che nel momento in cui si cita la corsa in onore di Achille (v. 537), il coro sembra conoscere un fatto di cui la giovane è ignara, quello della morte dell'eroe.

vittime, il cui sangue irrorà gli altari della dea taurica: ἀλλ'αἰμόρραντον³³⁷ δυσφόρμιγγα| ξείνων αἰμάσσους' ἄταν βωμοῦς (vv. 224-226). È una scena sinestesica nella quale si combinano insieme elementi sensoriali di tipo visivo e auditivo che concorrono alla rievocazione del sogno, la cui κόμη ξανθή (vv. 51-52) assume una voce umana: il sostantivo φθῆγμα della chioma (v. 52) si riflette, in effetti, nell'uso dell'aggettivo καλλιφθόγγος del telaio. A tale qualificativo si contrappone il canto degli stranieri uccisi, definito δυσφόρμιγξ³³⁸, inadatto alla lira, in armonia con il canto ἄλυρος (v. 146) di questa parodo intonata dal coro. La musicalità mette allora in evidenza il contrasto tra la felicità trascorsa a casa durante l'amata fanciullezza (vv. 221-224) e le sofferenze attuali (vv. 224-235) con le sue possibili implicazioni future, in una contrapposizione già emersa durante la narrazione onirica.

Il ricordo delle vittime sacrificate lascia ora il posto al lamento per la morte di Oreste, in un ritratto di grande *pathos* che intensifica il legame tra i due fratelli (Ifigenia ha infatti lasciato la sua casa pensando all'immagine di Oreste attaccato al petto della madre). L'associazione tra le due immagini propone però, in una struttura a *ring composition*, delle pericolose suggestioni connotative, per le quali il pubblico è indotto a rafforzare l'idea che il giovane Atride sia una potenziale offerta umana alla dea, come illustra l'annuncio della corifea che introduce l'arrivo di un bovaro ad informare della cattura di due nuovi prigionieri: Oreste e Pilade.

IV.4 Primo Episodio (vv. 238-391)

Con una formula che sottintende la straordinarietà dell'evento, ἄκουε καινῶν ἐξ ἐμοῦ κηρυγμάτων (v. 239), l'ingresso in scena di un bovaro annuncia ad Ifigenia una novità a lei inaspettata e impellente, resa anche attraverso l'uso del verbo ἐκπλήσσω nella battuta di risposta della protagonista (v. 240). La notizia viene introdotta mediante l'aggettivo καινῶν, lo stesso con cui la giovane riassume le apparizioni avute durante la notte (ἄ καινὰ, v. 42). Nel complesso tutta la scena appare una

³³⁷ In questa rappresentazione persiste l'immaginario dello scorrere del sangue a rappresentare la mente in preda ai sentimenti.

³³⁸ Si tratta di un *hapax* euripideo che sottolinea l'effetto musicale prodotto da questa descrizione. La referenza lessicale rievoca ancora la parodia di Aristofane contenuta nelle *Rane*.

ripresa di termini lessicali e semantici con i quali il pubblico viene indotto a ricordare proprio il significato del sogno, che effettivamente inizia a prendere forma concreta in questi versi: due Greci sono stati catturati ed è necessaria la loro immediata purificazione *χέρνιβας δὲ καὶ κατάργματα* (v. 244) in vista dell'atto sacrificale, che già è stato identificato come nodo centrale dell'onirofania³³⁹.

La stessa occasione del rinvenimento dei due giovani, ricca di immagini connotative, sembra assumere le forme di una visione: nel momento in cui i Tauri si recano sulla spiaggia per lavare (*νίψαι*³⁴⁰, v. 255) i buoi con acqua di mare³⁴¹, la presenza dei due stranieri seduti all'interno di una grotta (*κοιλωπὸς ἄγμός*³⁴², v. 263) si rivela come un'immagine indistinta e confusa. Essi sono prima identificati come *δαίμονες*³⁴³ marini e scambiati variamente per Palemone³⁴⁴ – nato da Leucotea – (v. 271) – i Dioscuri e i figli di Nereo. Ma a questa credenza di venerazione si sostituisce un atteggiamento di scherno da parte di un altro bovino, il quale, infine, convince la maggioranza dei pastori ad identificare le due entità come dei naufraghi rifugiatisi nella grotta per non subire l'usanza taurica dei sacrifici umani. Essi si propongono pertanto di catturare (*θηρᾶν*³⁴⁵) i due giovani per consacrarli alla dea.

Inizialmente simile ad un dio, Oreste è successivamente rappresentato come un essere dal carattere ferino, un tratto che, se da un lato è giustificato dalla metafora

³³⁹ Cfr. *supra*, § IV.2.2.

³⁴⁰ In Soph., *OT*, 1228, il verbo ricorre ad indicare la purificazione legata alla macchia della famiglia dei Labdacidi, e suggerisce una sfumatura simile anche per questo contesto, nel quale il concetto si trasferisce ironicamente all'ambito del selvaggio e delle bestie.

³⁴¹ Il pretesto trova poca consistenza logica, come segnalano diversi critici, poiché, se la purificazione di un singolo animale può far pensare ad un sacrificio, risulta difficile che ciò riguardi un intero gregge (Parker 2016, p. 111), mentre Wright 2009, p. 213, istituisce una corrispondenza tra questo rituale e quello fraudolento con cui Ifigenia architetta la fuga dei Greci.

³⁴² Si noti ancora l'uso di termini tratti dal linguaggio medico, poiché il sostantivo ricorre nel designare una frattura ossea: LSJ, s.v. ἄγμός.

³⁴³ Si è già discusso su come il *δαίμων*, nella Parodo, sia considerato come l'entità responsabile di aver strappato la vita ad Oreste e che può identificarsi con una rappresentazione onirica; questa visione richiama pertanto l'affinità con il sogno.

³⁴⁴ Il mito di Palemone, figlio di Leucotea è legato al mare, visto come il mezzo che permette la fuga a madre e figlio dalla persecuzione del folle marito Atamante. La citazione lascia allora affiorare, da un lato, la funzione terapeutica dell'elemento marino, in grado di curare dalla follia, e, dall'altro, l'immagine della sua pericolosità.

³⁴⁵ Si noti che il verbo si riferisce precisamente alla cattura di bestie e che Oreste e Pilade sono concepiti pertanto come vittime "animali" da destinare al sacrificio. Appare chiara l'anomalia del costume taurico – in parallelo con il sacrificio di Ifigenia, che infine non si realizza grazie all'intervento della divinità – per cui al posto dei buoi, si preferiscono due vittime umane, con un'inversione del normale ordine religioso.

insita nelle ragioni sacrificali³⁴⁶, dall'altro risulta espressione del quadro sintomatologico di un malessere psicofisico, descritto attraverso l'uso di elementi realistici propri dell'osservazione clinica³⁴⁷, che attingono al lessico del mondo animale. Il giovane si leva in piedi iniziando a scuotere la testa dall'alto al basso come in preda alla morte³⁴⁸, grida e trema nelle braccia, infine scoppia in singhiozzi e si mette a vagare (il suo errare è sia fisico sia mentale), come un cacciatore³⁴⁹, dominato dalla follia³⁵⁰ (κάρα τε διετίναξ' ἄνω κάτω, | κάνεστέναξεν, ὠλένας τρέμων ἄκρας, | μανίαις ἀλαίνων, καὶ βοᾷ κυναγὸς ὥς', vv. 282-284). A connotare la natura della descrizione della pazzia di Oreste (definita μανία) è, inoltre, il verbo ἀλαίνω, con il quale si riproduce l'idea di un vagolare psichico simile a quello di un sogno. Lo stesso termine compare in Eschilo nell'indicare l'andamento leggero del fantasma onirico (ὄναρ ἡμερόφαντον ἀλαίνει: *Ag.*, 82) e il vagare dello spirito di Clitemnestra (αἰσχρῶς δ' ἄλῳμαι: *Eum.*, 98) che si manifesta alle Eumenidi in forma di sogno, nel tentativo di svegliarle dal loro torpore. Il sinonimo ἀλάομαι ricorre inoltre in Omero nella raffigurazione del fantasma di Patroclo, apparso ad Achille in qualità di defunto non ancora accolto nell'Ade³⁵¹.

L'uso di questo verbo contribuisce pertanto a connotare Oreste come un personaggio dai contorni indistinti, assimilabile ad una figura di sogno, ma soprattutto simbolo esegetico centrale nella visione di Ifigenia – attraverso la metafora dello στῦλος/κολοσσός. Identificato dai pastori come un δαίμων, l'eroe risulta un'entità sbiadita tra il divino e l'umano, l'invisibile e il visibile e rappresentativa della conflittualità tra i due mondi. In analogia con la condizione della sorella, egli si trova in costante sospensione, in uno *status* intermedio tra la vita e la morte, ormai considerato defunto e allo stesso tempo esule in una terra che

³⁴⁶ L'immagine del lavaggio dei buoi si può associare alla cerimonia lustrale che Ifigenia compie sulla colonna e si mette in relazione con il suo ruolo di sacerdotessa di rituali cruenti.

³⁴⁷ Cropp 2000, p. 194.

³⁴⁸ L'espressione ἄνω κάτω ricorre in Eur., *El.*, 842, ad indicare i movimenti del corpo di Egisto in preda alla morte.

³⁴⁹ Platnauer 1967, p. 84, fa notare che l'espressione è riferibile al grido di Oreste, che si può assimilare a quello di un cacciatore pronto ad avvertire Pilade dell'avvicinarsi di un animale, dato che l'eroe è dipinto più come un invasato che come un vero e proprio cacciatore.

³⁵⁰ La folle aggressività viene spesso rappresentata attraverso la metafora del toro (Soph., *Aj.*, 322; Eur., *Med.*, 92; *Her.*, 869) che viene impiegata in riferimento ad Oreste nel participio ταυρούμενον utilizzata in Aesch., *Cho.*, 275. Questo elemento animale sembra comunque sopravvivere e trasferirsi nell'*IT* nel contesto geografico della terra dei Tauri.

³⁵¹ *Il.*, XXIII, 74: ἀλλ' ἄνθως ἀλάλημαι ἀν' εὐρυπυλὲς Ἄιδος δῶ.

costituisce l'emblema dell'oltretomba. Incarna non solo l'immagine di un *eidolon*, ma, in bilico tra razionalità e follia, sembra personificare le proprie allucinazioni (si ricordi che l'apparizione di Lyssa, personificazione della follia in *HF.*, 817, viene definita con il termine φάσμα). I pastori, infatti, non riescono a vedere ciò che gli accade intorno, ma i suoi movimenti e le sue frasi permettono loro di ricostruire la scena: una belva dell'Ade, una δράκαινα, armata di δειναῖς ἐχίδναις e alata³⁵² (vv. 286-287) perseguita l'eroe greco cercando di ucciderlo.

Se nella figura della δράκαινα la tradizione identificava le Erinni³⁵³, poiché queste erano generalmente ritratte con il capo irto di serpenti e dotate di ali³⁵⁴, l'associazione con il sostantivo ἐχίδνα, che in Aesch., *Cho.*, 249 e 994 è esplicitamente riferito alla regina argiva, ci permette di riconoscere anche la stessa Clitemnestra³⁵⁵. All'immagine del rettile, considerato un simbolo del defunto³⁵⁶, si sovrappone, infatti, quella del morto che perseguita il suo assassino, illustrando per *hypallage* anche l'emblema della vendetta. La raffigurazione della regina argiva come spirito vagante in attesa di una rivalse compare proprio in *Eum.*, 128 (ὕπνος πόνος τε, κύριοι ξυνωμόται, | δεινῆς δρακαίνης ἐξεκῆραναν μένος: *sonno e fatica sono potenti e hanno fatto un accordo per fiaccare l'energia del formidabile mostro*), in cui il fantasma onirico tenta di svegliare il mostro delle Erinni dormienti che sognano di cacciare Oreste.

Lessico e immagini rinviano, dunque, alla trilogia eschilea con particolare riferimento al sogno delle *Eumenidi* e delle *Coefore* (*Cho.*, 523-550), nelle quali il corrispondente maschile, il δράκων, riferito ad Oreste come simbolo onirico della vendetta che appare a Clitemnestra, ha la sua controparte nella δράκαινα euripidea.

³⁵² Con particolare riferimento alla follia, le ali rappresentano il volare delle emozioni: Eur., *Ba.*, 332; 1268; Padel 1992, pp. 96 ss. Thumiger 2014, p. 325. Si tratta di un elemento che caratterizza le potenze demoniche e distintivo della loro superiorità rispetto all'essere umano. Anche se in Aesch., *Eum.*, 51, la Pizia descrive le Erinni simili alle Arpie, ma senza ali, una caratterizzazione alata avvicina la visione a quella dei sogni, poiché questi sono considerati come delle immagini (o in Omero delle entità) che volano.

³⁵³ Cfr. anche Aesch., *Cho.*, 1049-1050; Aesch., *Eum.*, 127; Eur., *Or.*, 255.

³⁵⁴ Cfr. anche Eur., *Or.*, 276; Thumiger 2014, pp. 315 ss.

³⁵⁵ Nei due passaggi in questione Oreste rappresenta sua madre rispettivamente come un serpente e una murena dal morso velenoso. Inoltre, se in Artemid., *Oneir.*, II, 13, il δράκων indica il re per via della sua forza, per analogia allora la δράκαινα designa la regina.

³⁵⁶ Le anime dei morti erano raffigurate come serpenti: Küster 1913, pp. 40 ss., 71-73; Forbes Irving 1990, p. 114; Burkert 1985, p. 195.

Anche questa, data la connotazione alata, si manifesta con una forma simile a quella dei sogni e con terribili visioni percepibili dal solo Oreste.

Il termine δράκαινα, d'altra parte, con una coloritura sacrale³⁵⁷ e profetica, ricorre in *Hymn. Ap.*, 300 ss. (ἀγχοῦ δὲ καλλίρροος ἔνθα δράκαιναν| κτεῖνεν ἄναξ Διὸς υἱὸς ἀπὸ κρατεροῦ βιοῖο) a designare la dragonessa del seggio oracolare delfico, a cui successivamente si attribuisce l'appellativo di Πύθων³⁵⁸. La stessa creatura, se accettiamo l'integrazione di Hermann al v. 1260³⁵⁹ del Terzo Stasimo dell'*IT*, compare in connessione con la descrizione eziologica sui sogni, a conferma di un legame tra le raccapriccianti visioni allucinatorie sofferte da Oreste e la dimensione onirica. Come guardiana preposta all'oracolo di Themis, figlia della Terra, ella viene uccisa da Apollo (Θέμιν δ'έπει γὰς ἰὼν| παῖδ'ἀπενάσσατο <Πυθῶνος> ἀπὸ ζαθέων| χρηστηρίων) causando l'occupazione del santuario e una immediata reazione da parte della Terra che così genera i sogni, al fine di contrastare il potere profetico del dio.

La scena della lotta di Oreste contro le Erinni³⁶⁰ si arricchisce di elementi visivi ed auditivi che costruiscono una descrizione sinestesica tendente a rievocare il sogno di Ifigenia: secondo l'impressione del messaggero l'eroe muta nella forma e nel suo delirio percepisce i mugghi emessi dalle Erinni, in realtà prodotti dal bestiame e dai cani dei pastori (ἀλλ'ήλλάσσετο| φθογγάς τε μόσχων καὶ κυνῶν ὑλάγματα, vv. 293-294), giacché nella tradizione non è noto che queste divinità imitassero il suono degli animali³⁶¹. La rappresentazione, in particolare, si ricollega per antitesi all'immagine della colonna che acquisisce la φθογγή ἀνθρώπου. Se questa definizione lascia immaginare al pubblico un processo di vivificazione dell'eroe, poiché lo στῦλος dal freddo aspetto litico passa nel sogno ad assumere una debole connotazione umana, nel delirio di Oreste descritto dai pastori, le φθογγαί dei buoi e dei cani si confondono a produrre una voce divina, trasferendo il giovane nell'ambito di una totale

³⁵⁷ Chantraine 1933, pp. 107-109, riconosce nel suffisso indoeuropeo *-nya* una dimensione sacrale, in analogia con il sostantivo θέαινα ricorrente in Omero. Cfr. anche Abbate 2017, p. 344.

³⁵⁸ Zanetto 2015, p. 249.

³⁵⁹ Ferrari 2015a, p. 181; Parmentier 1964, pp. 161-162.

³⁶⁰ Saïd 2013, pp. 388 ss., riconduce l'intervento delle Erinni ad una spiegazione mitologica della follia e del vagare di Oreste.

³⁶¹ Kyriakou 2006, p. 123.

rappresentazione selvaggia³⁶² di origine divina, che lo avvicina ad uno stato di morte³⁶³. Secondo i bovari, infatti, Oreste sta per morire, come lascia intendere l'uso del participio futuro θανουμένου (v. 295), che peraltro trova una corrispondenza nella narrazione onirica esposta da Ifigenia (v. 55). Tuttavia, improvvisa è la reazione dell'eroe che afferra la spada e come un leone balza sugli armenti facendo una strage e riducendo le acque marine in una schiuma spumeggiante di sangue, come un fiore cremisi appena sbocciato: ὥσθ'αἵματηρὸν πέλαγος ἔξανθεῖν ἄλός (v. 300). Significativa in questa descrizione di forte impressione visiva è la presenza di termini tratti dal linguaggio medico, in connessione con il mare: il verbo ἔξανθέω, che indica lo sbocciare di un fiore, ricorre effettivamente anche nel determinare le eruzioni cutanee³⁶⁴, la comparsa di ulcere o lo scorrere di liquidi³⁶⁵ che, insieme al sangue, contribuiscono a comporre il quadro patologico che definisce Oreste.

Caduto a terra con il mento gocciolante di bava (πίπτει δὲ μανίας πίτυλον ὁ ξένος μεθείς, | στάζων ἀφρῶι γένειον', vv. 307-308) dopo la cessazione dell'accesso di follia³⁶⁶, lo straniero è soccorso con cure amorevoli da Pilade. Egli gli deterge il mento e con atteggiamento protettivo³⁶⁷ lo ripara con il fine tessuto di un mantello (πέπλων τε προὔκάλυπτεν εὐπήνους ὑφάς, v. 313), come se stesse preservando un cadavere. L'aggettivo εὐπήνους³⁶⁸ concordato con il sostantivo ὑφή, un *hapax* con cui si fa riferimento ad una rete sottile elaborata finemente da un ragno³⁶⁹, rievoca, infatti, il

³⁶² La recrudescenza della patologia di Oreste appare particolarmente spiccata in Eur., *Or.*, 34 ss. La malattia esercita sul soggetto un'azione comparabile a quella di una belva che strappa e divora la sua vittima: Jouanna 1988, pp. 352 ss.

³⁶³ La follia, patologia tragica per eccellenza, mettendo in disordine la normale percezione dell'uomo, produce dei cambi psicofisici distruttivi e, comportando un annientamento del suo corpo, causa l'amorfia dell'eroe, ridotto quasi allo stato di un cadavere: Eur. *Or.*, 83 ss. (Ελ. ἐγὼ μὲν ἄνθρωπος πάρεδρος ἀθλίῳ νεκρῶ | -νεκρὸς γὰρ οὗτος οὐνεκα μικρᾶς πνοῆς-); *Or.*, 434: διὰ τριῶν δ'ἀπόλλυμαι. La condizione mutante e amorfica descritta nell'*Oreste* si riscontra anche in *IT*: οὐ ταυτὰ μορφῆς σχήματ'(α). cfr. anche Gambon 2012, pp. 425, n. 15.

³⁶⁴ Hp., *Arte*, IX; Thuc., II, 49; Kyriakou 2006, p. 125.

³⁶⁵ Il verbo "fiorire" è però messo anche in relazione con i liquidi del corpo umano in Omero e nel trattato ippocratico degli Umori (*Hum.*, 1): Padel 1992, p. 135.

³⁶⁶ A proposito della pazzia dell'eroe, Saïd 2013, p. 389, ha messo in evidenza le affinità tra il testo euripideo e il trattato ippocratico *Sulla malattia sacra*; Cfr. anche Ferrini 1978, pp. 61-62.

³⁶⁷ La descrizione mira ancora a mettere in primo piano i legami affettivi dell'amicizia e della famiglia.

³⁶⁸ Il qualificativo ricorre in Ael., *N.A.*, VI, 57, 9 in riferimento ai ragni velenosi.

³⁶⁹ Al v. 814, in maniera simile, occorre il sintagma ἐν εὐπήνοισι ὑφαῖς, accompagnato dal participio ὑφήνασα, descrivendo il manufatto artistico intessuto da Ifigenia, che, come un ragno, aveva istoriato su preziose stoffe l'episodio mitico della contesa di Atreo e Tieste. È con questo dettaglio che Oreste dimostra ad Ifigenia di essere suo fratello, avviando il

macabro scenario che descrive il corpo esanime di Agamennone nella tragedia omonima (*Ag.*, 1492, 1516: κεῖσθαι δ' ἀράχνης ἐν ὑφάσματι), dove il re argivo, caduto vittima della rete ordita dalla regina tessitrice d'inganni, viene avvolto "in questa tela di ragno" che ne rappresenta il sudario.

Il quadro sintomatologico che descrive il giovane Atride in uno stato catactonio, allora, coincide con l'illusione che l'esegesi onirica ha prodotto su Ifigenia, la quale definisce τέθνηκ' Ὀρέστης (v. 58), in base al sillogismo per il quale l'oggetto che lo rappresentava veniva cosperso di acque lustrali (θνήσκουσι δ' οὖς ἂν χέρνιβες βάλως' ἐμαί, v. 60). E ad esse si fa effettivamente riferimento nei versi conclusivi che, con una struttura chiastica, riprendono quello che è il motivo principale della cattura, ma anche il significato intrinseco del sogno: ἐς χέρνιβάς τε καὶ σφαγεῖ' ἔπεμπέ σοι (v. 335).

Con il congedo del bovaro, la giovane, rimasta sola con il coro, si rivolge apertamente al proprio cuore e alle donne greche, rimaste sorprese dallo straordinario racconto della follia di Oreste e del rischio corso nell'approdare in terra taurica (θαυμάστ' ἔλεξας τὸν μανένθ'³⁷⁰, ὅστις ποτέ| Ἑλληνας ἐκ γῆς πόντον ἦλθεν ἄξενον: 340-341): vv. 344-356

ὦ καρδία τάλαινα, πρίν μὲν ἐς ξένους
γαληνὸς ἦστα καὶ φιλοικτίρμων αἰεί,
ἐς θούμόφυλον ἀναμετρουμένη δάκρυ,
Ἑλλήνας ἄνδρας ἠνίκ ἐς χέρας λάβοις.
νῦν δ' ἐξ ὀνείρων οἷσιν ἡγριώμεθα
[δοκοῦσ' Ὀρέστην μηκέθ' ἥλιον βλέπειν]
δύσνουν με λήψεσθ', οἷτινές ποθ' ἦκετε. 350

riconoscimento: ὦ φίλτατ', ἐγγὺς τῶν ἐμῶν κρίμπτηι φρενῶν (v. 815). Il tessuto intrecciato descrive la storia della famiglia degli Atridi, ma come strumento che garantisce l'*anagnorisis* è anche il filo che tiene insieme i legami affettivi. Lo stesso termine riappare alla fine del dramma per designare il dono votivo offerto a Ifigenia per le donne morte di parto e si riallaccia pertanto al tema della morte. In proposito si può anche ricordare il lavoro al telaio di Penelope che occupa il suo tempo tessendo quello che sarà il sudario di Laerte: *Od.*, II, 94-99 (ἐνὶ μεγάροισιν ὑφαίνε...); la tessitura della tela è inoltre l'elemento attraverso il quale la donna mantiene il suo legame con lo sposo e tiene lontani i pretendenti.

³⁷⁰ Si tratta di una congettura di Kaehler e Lakon, che funziona molto meglio della lezione τὸν φανένθ'(α) presente in L. Cfr. anche Kyriakou 2006, p. 134; Parker 2016, p. 131; Ferrari 2015a, p. 335. Le donne ignorano la cattura degli stranieri e focalizzano la narrazione sulla follia di Oreste in particolare e sul viaggio in terra taurica.

[καὶ τοῦτ' ἄρ' ἦν ἀληθές, ἦισθημαι, φίλαι·
οἱ δυστυχεῖς γὰρ †τοῖσιν εὐτυχεστέροις†
αὐτοὶ κακῶς πράξαντες οὐ φρονοῦσιν εὔ.]
ἀλλ' οὔτε πνεῦμα Διόθεν ἦλθε πρόποτε,
οὐ πορθμὶς ἥτις διὰ πέτρας Συμπληγάδας
Ἑλένην ἐπήγαγ' ἐνθάδ' ἢ μ' ἀπώλεσεν,

355

*(o cuore infelice, prima eri sereno verso gli stranieri e sempre
compassionevole, sintonizzando la lacrima alla comune origine, quando
prendevi uomini greci. Ora, mi sono inasprita con loro a causa dei sogni
[poiché ritengo che Oreste non vede più la luce del sole]; mi prenderà l'odio,
voi due che, chiunque mai siate, siete giunti qui. [E ciò era vero, amiche mie,
me ne accorgo! Gli infelici infatti diventano mal disposti verso chi sta ancora
peggio³⁷¹, facendo male essi stessi]. Ma mai vento divino giunse, non una
nave che, attraverso le rocce Simplegadi, mi portasse qui Elena, colei che mi
distrusse).*

Anche se pronunciato in presenza del coro, il discorso della principessa è in realtà un soliloquio, affine al Prologo per struttura (sono entrambi articolati in tre sezioni³⁷²) e conforme alla logica di una relazione causa-effetto con il sogno: l'eroina ora intende manifestare apertamente le proprie riflessioni e il suo stato d'animo, scaturiti dalle visioni notturne che l'avevano precedentemente spinta a venir fuori dal tempio.

Con il vocativo ὦ καρδία Ifigenia si rivolge direttamente all'organo considerato la sede della ricezione delle immagini oniriche³⁷³ e delle emozioni³⁷⁴, ma che sembra ricoprire anche un ruolo di rilievo nel processo di riflessione e di espressione dei sentimenti.

³⁷¹ Accetto la tesi di Ferrari 2015a, p. 116, di leggere δυστυχεστέροις, secondo una proposta di Wecklein, invece di εὐτυχεστέροις, perché sembra più logico in riferimento alla situazione descritta. L'integrazione non è considerata soddisfacente da Kyriakou 2006, p. 138. Le parole sono contrassegnate da *crucis* da Cropp 2000, p. 92.

³⁷² Cropp 2000, p. 197; Kyriakou 2006, p. 144. Sui monologhi euripidei vedi anche Battezzato 2005, *passim* e p. 113 in particolare.

³⁷³ Aesch., *Ag.*, 179: στάζει δ' ἀνθ' ὕπνου οὐδὲ καρδίας; *Eum.*, 103: ὄρα δὲ πληγὰς τάσδε καρδίαι σέθεν. Van Lieshout 1980, p. 40.

³⁷⁴ Sansone 1975, pp. 40 ss. Thalmann 1986, p. 491. Padel 1992, p. 23.

L'appello al cuore risale ad una tradizione omerica³⁷⁵ già ripresa anche nella lirica da Archiloco, Teognide e Pindaro, ma presenta ulteriori sviluppi presso i tragici. In Eschilo, questa parte del corpo funge come sorta di recipiente fisico predisposto ad accogliere le angosce provocate dai sogni, in una complessa dinamica che coinvolge il cuore e la mente³⁷⁶. Due esempi in proposito sono le figure di Atossa nei *Persiani* e di Clitemnestra nelle *Eumenidi*. La prima racconta, infatti, ai vecchi cittadini di aver lasciato la sua reggia in preda al timore di alcune visioni che le agitano il cuore e le ispirano un cattivo presagio: ταῦτα δὴ λιποῦσα ἱκάνω χρυσεοστόλμους δόμους| [...] καὶ με καρδίαν ἀμύσσει φροντίς (Aesch., *Pers.*, 159-161). Il processo emozionale prodotto dall'evento onirico si insedia dunque nella καρδία e attraverso la φρήν viene elaborato in maniera razionale (che nella definizione di Thalmann³⁷⁷ e Sansone designa il pensiero logico), permettendo alla regina di spiegare l'evento. Allo stesso modo, nelle *Eumenidi*, gli occhi del cuore sono, per il fantasma di Clitemnestra che appare in sogno alle dee, l'unica via possibile per riconoscere la verità, poiché, quando la mente dorme, il suo occhio lampeggia dal profondo e vede più chiaro³⁷⁸: ὄρα δὲ πληγὰς τάσδε καρδίαι σέθεν'| εὐδουσα γὰρ φρήν ὄμμασιν λαμπρύνεται| {έν ἡμέραι δὲ μοῖρ'ἀπρόσκοπος βροτῶν} (Aesch., *Eum.*, 103-105). Come si evince, le operazioni della φρήν sono complementari a quelle della καρδία, in un dualismo essenziale tra ragione ed emozione³⁷⁹. Se la donna al principio della trilogia aveva rifiutato la credenza e l'efficacia dei sogni, ora, per un tragico destino³⁸⁰, personificandosi in un fantasma onirico, s'identifica in essi, ammettendo e cercando di persuadere le Erinni, alle quali mostra la prova delle ferite ricevute, della concretezza di una percezione più chiara e veritiera dell'anima durante il sonno. La καρδία, dunque, rappresenta anche la sede di ricezione delle sensazioni profetiche,

³⁷⁵ L'episodio di Ifigenia sembra ispirarsi ad *Od.*, XX, 18, nel quale Odisseo parla al cuore che latra per placarlo dall'impazienza di agire spietatamente nella vendetta contro i proci. Cfr. Parker 2016, p. 132.

³⁷⁶ Una simile concezione sembra presente anche nel pensiero di Empedocle che considera strettamente correlate la fisiologia e la psicologia: αἷμα γὰρ ἀνθρώποις περικάρδιόν ἐστι νόημα (fr. B 105 DK; Bollack 1965, II, pp. 446-447); in esse il sangue risulta il fattore preponderante per lo sviluppo del pensiero.

³⁷⁷ Thalmann 1986, pp. 491 ss.

³⁷⁸ Sulla difesa di questi versi, considerati non omogenei da molti critici quali Sommerstein 2008, v. 3, *ad loc.*, cfr. Andrisano 2004, pp. 44-45; Abbate 2007, pp. 315 ss.

³⁷⁹ Thalmann 1986, p. 493.

³⁸⁰ Moreau 1985, p. 169.

essendo intesa come un'intuitiva potenza divina³⁸¹, ed in questo senso è strettamente legata allo stato del sonno e del sogno: στάζει δ'έν θ'ύπνω πρὸ καρδίας| μνησιπήμων πόνος· (*stilla al cuore nel sonno, questo tormento che rimorde...: Aesch., Ag., 179*)³⁸². Il riferimento al riposo notturno rappresenta allora il momento di una attività, che opera vicino al cuore, dove viene rivelata e percepita una verità³⁸³. Da tali esempi emerge una stretta relazione tra timore e presentimento che, come un movimento leggero svolazzante intorno al cuore arriva ad essere recepito con il concorso della φρήν³⁸⁴: δεῖμα προστατήριον| καρδίας τερασκόπου ποτᾶται,| μαντιπολεῖ δ'άκέλευστος ἄμιστος αἰοιδά (*questo incubo mi sorvola intorno come un cattivo presagio, un canto profetico che non ho richiesto e che non ho pagato: Aesch., Ag., 978 ss.*).

L'ispirazione o sensazione profetica e divina sembra agire muovendosi in volo, come in un sogno³⁸⁵, a trasmettere un presentimento che, come testimonia il fantasma di Clitemnestra, dalla καρδία raggiunge le φρένες, dove l'esperienza sensoriale subisce talvolta un processo di razionalizzazione, in una relazione complementare³⁸⁶. Secondo Sansone³⁸⁷, infatti, la φρήν esercita le funzioni razionali e ad essa appartiene la profezia, mentre quelle intuitive e le premonizioni pertengono

³⁸¹ Thalmann 1986, p. 505.

³⁸² In questo verso il coro dell'*Agamennone*, con i suoi presentimenti, in attesa di avere notizie sul re argivo, considera che la coscienza della colpa emerge lucidamente nei sogni, rivelando il sapere. È il principio del πάθει μάθος: Abbate 2017, p. 190. Sulle discussioni del passo si veda: Bollack-Judet de La Combe 1981, 1, pp. 230 ss., i quali sostengono che l'espressione μνησιπήμων πόνος si riferisca ad un valore profetico del sogno. Già lo scolio di Triclinio (*Schol. T in Ag.*, 180 a Smith) sostiene che la conoscenza superiore giunge al dormiente attraverso i sogni: μνησιπήμων] ἦγου οἱ ἀμαρτήσαντες καὶ έν ὕπνοις πημονὰς καὶ πόνους φαντάζονται. (*il ricordo delle sofferenze: coloro che hanno commesso una colpa ricordano sofferenze e dolori anche nei sogni*). Cfr. anche Abbate 2007, pp. 192 ss. Da notare è, inoltre, la descrizione del pre-sentimento come un movimento fluido che stilla nel cuore.

³⁸³ Anche in Aesch., *Sept.*, 288, le donne tebane, che pregano per la città al momento dello scontro contro gli eroi schierati alle sette porte, dichiarano che il funesto presagio del loro cuore è insonne, perché incessante è il terrore che le attanaglia: μέλει, φόβωι δ'ούχ ὕπνώσσει κέαρ·.

³⁸⁴ Thalmann 1986, p. 500.

³⁸⁵ Una simile descrizione è presente in Aesch., *Ag.*, 978, in analogia con le rappresentazioni oniriche. Ciò si può supporre anche per il fantasma di Clitemnestra che appare in sogno alle Erinni, volutamente connotate senz'ali perché dormienti nel tempio, in contrapposizione al vagare indistinto dello spirito della regina. La forma verbale che viene utilizzata in questa descrizione è il verbo ἀλάομαι, che talvolta possiede il significato di *wonder over*, passeggiare sopra. Cfr. LSJ, s.v.

³⁸⁶ Thalmann 1986, p. 493.

³⁸⁷ Sansone 1975, pp. 40-53.

alla sfera del θυμός e della καρδιά. È proprio grazie alla spinta della φρήν³⁸⁸ che avviene la comunicabilità di ciò che penetra nella καρδιά³⁸⁹, come è possibile vedere da questo esempio, in cui il coro ha tentato di articolare l'intuizione delle sue istintive facoltà, ma nel fallimento di questo sforzo resta una profonda presenza inquietante: προφθάσασα καρδία| γλῶσσαν ἄν τὰδ'έξχει'νῦν δ'ὑπό σκότῳ βρέμει [...] ζωπυροθμένας φρενός (*il mio cuore potrebbe anticipare la lingua e sfogare tutto questo, ma ora vaga nelle tenebre [...] la mia mente è tutta in fiamme*, Aesch., Ag., 1028-1029). In maniera analoga nei *Persiani*, Atossa sente un'angoscia che le risulta indicibile: ταῦτά μοι διπλῇ μέριμν'ἄφραστός ἐστιν ἐν φρεσίν (*perciò nel mio cuore c'è un'ansia doppia, indicibile*, Pers., 165).

Molto meno marcata è la presenza di questo sostantivo in Sofocle, dove appare solo sei volte ad esprimere la sede delle emozioni. Tuttavia, in un passo dell'*Antigone* l'espressione "dardi del cuore"³⁹⁰, usata da Tiresia per colpire Creonte (ὥστε τοξότης| ἀφῆκα θυμῷ καρδίας τοξεύματα| βέβαια, τῶν σὺ θάλπος οὐχ ὑπεκδραμῆ: *come un arciere scaglia sull'animo dardi del cuore, infallibili, di cui non potrai sfuggire il bruciore*, Soph., Ant., 1084-1085), rappresenta non solo la sua ira verso il re tebano³⁹¹, ma lascia presagire una connessione con la sua attività divinatoria, dal momento che, per ispirazione di Apollo³⁹², ha appena profetizzato al sovrano dolore e distruzione.

In *IT* la protagonista riconosce nel proprio "cuore" la sede più profonda delle sue emozioni, ma opera su di esso un meccanismo di alienazione, con cui cerca di porre una distanza dai sentimenti. Ciò è percepibile nella facilità di analisi comunicativa che sembra rivelare un totale dominio della φρήν, a scapito della καρδιά, con un allontanamento del suo sé emotivo e premonitore da quello razionale.

³⁸⁸ Thalmann 1986, p. 499.

³⁸⁹ Thalmann 1986, p. 500: *since articulate speech requires use of the tongue under prompting of the phren, the chorus cannot express what is in the kardia because that has not entered the phren. That is, they do not understand it rationally and therefore cannot transform in into a logos.*

³⁹⁰ Seguo Kamerbeek 1978, ad 1084, che considera il genitivo καρδίας riferito a τοξεύματα e non a θυμῷ, dal momento che i due sostantivi indicano due parti del corpo distinte. Cfr. anche Ferrari 2015b, p. 119.

³⁹¹ Differente l'interpretazione di Sullivan 1999, p. 149, la quale ritiene che l'organo stia qui a rappresentare la sede del dolore di Creonte.

³⁹² La definizione di arciere di cui Tiresia si fregia è propria del dio, l'arciere per eccellenza in *Hymn., Ap.*, 1-15.

Il rivolgimento diretto al cuore lascia immaginare che l'organo sia un interlocutore³⁹³ esterno al soggetto, una rappresentazione già presente in Omero e Pindaro, in cui l'individuo è ritratto in lotta contro le proprie emozioni, percepite come una minaccia o una vergogna³⁹⁴.

Alla sede dei suoi sentimenti Ifigenia si appella con il qualificativo *τάλαινα*, un termine che si associa al dolore e al dispiacere³⁹⁵ e che, secondo Wilson, è indicativo di uno squilibrio nello stato d'animo, riconducibile, nel caso della giovane, alla sua personale esperienza sacrificale. L'aggettivo occorre infatti in riferimento a truci delitti, definendo variamente l'immolazione di Ifigenia in Aulide, l'assassinio di Agamennone da parte di Clitemnestra e quello della stessa regina argiva da parte di suo figlio³⁹⁶. Il termine occorre ancora nell'*Oreste* (v. 466), a rappresentare un disagio psicofisico dell'eroe, in connessione con la sua condizione di pazzia: così egli si rivolge al proprio cuore infelice, all'arrivo del nonno Tindareo, di fronte alla vergogna che prova per il delitto commesso ai danni di Clitemnestra e all'affetto che invece l'uomo ha sempre mostrato nei suoi confronti, trattandolo come un figlio.

La *καρδία* di Ifigenia è sventurata poiché ella fa riferimento alla sua personale vicenda, a partire dal ruolo di vittima tradita e immolata dal padre (ciò costituisce il principale nucleo narrativo e occupa gran parte del lamento della Parodo) per arrivare a quella di esecutrice involontaria di sacrifici umani. Il vero obiettivo della sua vendetta è invero quello di poter immolare Elena o Menelao, sicché nessun piacere né sollievo sente per gli altri stranieri sacrificati, verso i quali si era invece sempre mostrata mite e piena di compassione³⁹⁷. In quest'organo confluiscono dunque, in principio, sentimenti di gentilezza, pietà e dispiacere per le vittime greche che è costretta a immolare³⁹⁸, proprio in virtù degli avvenimenti sofferti in prima persona.

³⁹³ Parker 2016, p. 132.

³⁹⁴ Pelliccia 1995, pp. 241 ss. L'esempio più celebre è probabilmente quello di Odisseo (*Od.*, XX, 13-24) che cerca di far tacere il cuore che latra.

³⁹⁵ In Euripide l'aggettivo in riferimento alla *καρδία* è presente solo tre volte e si incontra in Eur., *Or.*, 466: ὦ τάλαινα καρδία ψυχὴ τ'έμή; *Alc.*, 837 e nel fr. 908. 6, di difficile identificazione; Soph., *Trac.*, 651: Sullivan 1999, p. 149. L'espressione era già stata sottoposta a critiche da Aristofane che così parodiava in *Ach.*, 480-488: ἄγε νυν, ὦ τάλαινα καρδία, come se si trattasse di un'altra persona.

³⁹⁶ Wilson 1971, pp. 296 ss.

³⁹⁷ Strachan 1976, pp. 134 ss.

³⁹⁸ Sullivan 2000, p. 80.

Eppure il qualificativo τάλαινα possiede anche una sfumatura profetica, che in questo contesto va a definire meglio la sede della percezione delle visioni oniriche. Così infatti si qualifica Atossa, quando riflette sul sogno e sulla sua inesorabile realizzazione: οἱ ἄνθρωποι τάλαινα διαπεπραγμένου στρατοῦ. | ὦ νυκτὸς ὄψιν ἐμφανῆς ἐνυπνίων, ὥς κάρτά μοι σαφῶς ἐδήλωσας κακά (Aesch., *Pers.*, 517: *ah, me disgraziata! Per l'esercito è tutto finito! Oh visione della notte, che mi sei apparsa in sogno, con quanta chiarezza mi mostrasti queste sventure!*). La regina si definisce infelice proprio per aver riconosciuto la veridicità delle visioni nefaste. Un esempio simile si individua in Aesch., *Sept.*, 262: ET. σίγησον τῷ τάλαινα, μὴ φίλους φόβει (taci, o infelice! non spaventare i nostri!)³⁹⁹ e *Sept.*, 808: XO. οἷόν γ' ἐγὼ τάλαινα μάντις εἰμι τῶν κακῶν (ah me infelice, sono profeta dei miei mali). Nell'*Agamennone*, infine, l'aggettivo compare ripetutamente in riferimento a Cassandra e al suo dono profetico⁴⁰⁰ in particolare al v. 1247 (XO. εὐφημον ὦ τάλαινα κοίμησον στόμα), perché la giovane, che ha appena profetizzato la morte del comandante greco, anche se non è creduta, conosce la verità.

Anche nell'*IT* l'attributo è effettivamente messo in relazione con il sogno, ma, al contrario, sono proprio quelle visioni mal interpretate che Ifigenia immagina compiute e la inducono a ritenere di aver perso il fratello, a produrre la sua infelicità, che ha così deformato i suoi sentimenti (ἐξ ὀνείρων οἷσιν ἡγριώμεθα, v. 348). Vi è dunque un atteggiamento riflessivo prodotto da una comparazione tra lo stato d'animo benevolo anteriore rispetto a quello attuale⁴⁰¹: la contrapposizione è evidenziata per mezzo dell'avverbio temporale πρίν, accompagnato dalla particella μὲν, a cui corrisponde in antitesi il νῦν δέ, che segna un distacco rispetto all'atteggiamento precedente.

Tra la serie di aggettivi che affiancano per la prima volta⁴⁰² il sostantivo καρδία, appare inoltre γαληνός, riferito generalmente alla bonaccia del mare⁴⁰³, ma qui

³⁹⁹ Di fronte al presentimento delle donne di Tebe sulla distruzione della città, Eteocle si rifiuta di ascoltare ed intima di tacere. Al v. 808 il presentimento si intensifica con la previsione che Eteocle e Polinice cadranno in battaglia, confermata subito dopo dal nunzio.

⁴⁰⁰ Cfr. vv. 1070, 1107, 1136, 1138, 1143, 1274, 1295.

⁴⁰¹ Secondo Mirto 1994, p. 69, *a colmare la misura dell'amarezza di Ifigenia non è tanto il messaggio evidente del sogno, quanto la sua interpretazione razionalizzante, che non lascia più spazio ai sentimenti se non all'ostilità.*

⁴⁰² Sullivan 2000, p. 80.

⁴⁰³ L'aggettivo occorre in Aesch., *Fab.*, 223, 1 e, generalmente, trova impiego nelle rappresentazioni marine; Padel 1992, p. 88.

impiegato in maniera innovativa da Euripide nella rappresentazione della serenità dell'anima dell'individuo⁴⁰⁴, uno stato che per Ifigenia fa ormai parte del passato e si contrappone al tormento attuale. Anche φιλοικτίρων, un *hapax* euripideo, esprime la predisposizione alla compassione, bilanciata però dal participio di ἀναμετρέω⁴⁰⁵, che rivela l'antica capacità di Ifigenia di dosare le proprie lacrime verso le persone sacrificate.

Se i ricordi sono dominati dal sentimento, a prendere il sopravvento nel presente è uno “spirito selvaggio”, una particolare condizione psicologica di avversione, enunciata attraverso il termine ἀγρίω e l'espressione με λαβεῖν δύσνουν, il cui aggettivo implica una distorsione del νοῦς, la sede della ragione e dell'intelletto in combinazione con le emozioni⁴⁰⁶.

Nello specifico, il verbo ἀγρίω appare in contesti legati alla furia spesso psicologica⁴⁰⁷ dei protagonisti in *Soph., Ph.*, 1321, dove l'eroe tragico è ritratto nella sua solitudine, abbandonato al suo destino nell'isola deserta di Lemno. Tuttavia l'impiego di questa espressione da parte di Neottolemo serve anche alla definizione della malattia fisica del protagonista: σύ δ' ἡγρίωσαι [...] σύ γὰρ νοσεῖς τόδ' ἄλγος ἐκ θείας τύχης. A una simile rappresentazione tende anche la figura di Oreste nella tragedia omonima, il quale è a più riprese definito “selvaggio” nell'aspetto (*Or.*, 226: ὥς ἡγρίωσαι διὰ μακρᾶς ἀλουσίας; 387: Με. ὥς ἡγρίωσαι πλόκαμον ἀχύμηρόν, τάλας) e nel comportamento (616: ἢ σ' ἡγρίωσ' (ε): Tindaro accusa Elettra di aver reso selvaggio Oreste contro la madre).

⁴⁰⁴ DELG, s.v. γαλήνη. Lo stesso termine occorre in Eur., *Or.*, 279, nel rappresentare metaforicamente la cessazione dello stato di follia dell'eroe, il quale dopo la burrasca vede il ritorno del mare calmo: τί χρῆμ' ἄλύω [...] ἐκ κυμάτων γὰρ αὔθις αὖ γαλήν' ὀρῶ; (*perché vago fuori di me... dopo la burrasca vedo di nuovo il mare calmo*). Il concetto della calma espresso da questo aggettivo diventa centrale nella filosofia ellenistica ad indicare la mancanza di turbamento dalle passioni: Padel 1992, p. 88.

⁴⁰⁵ Il verbo compare in *Ion.*, 250 (μνήμην παλαιὰν ἀναμετρήσαμην τινά) e *Or.*, 14 (τί τάρρητ' ἀναμετρήσασθαι με δεῖ;), in riferimento ai ricordi o legato ai sentimenti in *Ion.*, 1271: ἐν συμμάχοις γὰρ ἀνεμετρήσαμην φρένας.

⁴⁰⁶ Padel 1992, p. 32: nous sees and hears. People who act with nous, and 'have' it, are sensible. People who do not are senseless, unwise, insane...But it is also emotional. People enjoy with their nous. Nous stays 'unafraid in the breast'.

⁴⁰⁷ Il primo riferimento alla ferocia dell'animo si trova in *Il.*, IX, 628-629, in riferimento ad Achille: αὐτὰρ Ἀχιλλεύς| ἄγριον ἐν στήθεσσι θέτο μεγαλήτορα θυμόν.

Certamente non restano immuni da questo processo i personaggi femminili⁴⁰⁸, anzi, Ifigenia sembra quasi aver ereditato dalla madre questa attitudine: in Eur., *El.*, 1031, il vocabolo si riferisce alla furia di Clitemnestra nell'azione contro il marito. La motivazione, fornita dalla donna stessa, non è però determinata dal sacrificio della giovane vergine, quanto dalla relazione di Agamennone con Cassandra, la menade invasata in preda al delirio: ἐπὶ τοῖσδε τοίνυνκαίπερ ἡδίκημένη| οὐκ ἡγριώμην οὐδ' ἄν ἔκτανον πόσιν| ἀλλ' ἤλθ' ἔχων μοι μαινάδ' ἔνθεον κόρην. Sulla base dei parallelismi che intercorrono nel dramma tra madre e figlia, il pubblico sarebbe, pertanto, indotto a pensare che questo verbo precorra la minaccia di Ifigenia di uccidere il fratello, in qualità di vendicatore del padre.

L'associazione dello stato d'animo di Ifigenia a quello di una fiera selvaggia, attraverso la metafora espressa dal verbo ἄγριώω⁴⁰⁹, è conseguentemente un'ulteriore prova del distacco del soggetto dalle sue emozioni e di una consapevole condizione di rigidità e chiusura al dolore (che permettono di scorgere un altro aspetto comune tra la protagonista e la figura di Achille⁴¹⁰) in una rappresentazione di completo sopravvento della ragione a scapito dell'emozione e dell'istinto profetico.

Infine, l'espressione δύσσουν με λήψεσθ'(ε) con cui Ifigenia si rivolge ai prigionieri, come se questi fossero presenti davanti a lei, accresce e ne rivela la lucida natura ostile (*lett. mi prenderete ostile!*), in una contrapposizione, resa dal verbo λαμβάνω, con l'allegoria onirica: frequente lungo tutto lo sviluppo del dramma⁴¹¹, l'elemento lessicale trova infatti impiego anche all'interno del sogno, in riferimento all'assunzione della voce umana da parte della colonna (φθέγμα δ' ἀνθρώπου λαβεῖν, v. 52). Se questo evento allude ad una vivificazione dell'eroe, la dichiarazione di

⁴⁰⁸ Un'altra occorrenza del verbo si trova in Eur., *Med.*, 104, dove il termine viene impiegato dalla nutrice per definire l'eroina.

⁴⁰⁹ Pelliccia 1995, p. 30, nello studio di una rappresentazione del mentale in Omero e Pindaro, rimarca che gli organi legati alle decisioni (θυμός, φρήν, νοός) sono descritti con metafore tratte dal mondo animale, poiché, come questi, sono incapaci di parlare, pur possedendo coscienza, intenzionalità e appetito. Quando il soggetto si trova sotto pressione o in forte tensione emotiva, ingaggia un dibattito con i suoi organi attuando un meccanismo di distanziamento nell'intento di attuare una finalità apologetica: Thumiger 2014, p. 289.

⁴¹⁰ Rientrato in battaglia dopo il lutto, il Pelide abbandona il suo animo alla selvaggia, di cui non si sentiva capace in precedenza, uccidendo, in assenza di Ettore, il troiano Licaone (*Il.*, XXI, 99-113); Hall 2013, p. 34.

⁴¹¹ Vi sono 35 occorrenze del verbo, molte delle quali sono riferite al sacrificio di Ifigenia o alla statua di Artemide (vv. 20, 27, 87, 89, 111, 347, 350, 977, 986, 1018, 1381, 1448).

Ifigenia, al contrario, mostra in apparenza un personaggio disumano ormai insensibile e avvezzo ai rituali barbarici.

Tuttavia, ben diversa è la reazione prodotta dall'incontro dei prigionieri: non solo la giovane non sembra maldisposta, ma resta incuriosita e assume un atteggiamento empatico nei loro confronti, nonostante con l'affermazione del verso successivo ella cerchi di avvalorare la sua dura posizione quasi come una verità indubitabile: καὶ τοῦτ' ἄρ' ἦν ἀληθές, ἦισθημαι, φίλοι (vv. 351-353). Queste linee sono considerate di dubbia autenticità perché poco comprensibili (e dunque espunte da Nauck e Diggle), ma vengono comunque mantenute e contrassegnate da parentesi quadre nell'edizione di Cropp. Tuttavia, si può forse osservare che l'inserimento di una γνώμη nella *rhexis* di un personaggio tragico instaura una dialettica tra l'avvenimento particolare e quello generale, per cui la riflessione assume una portata più universale. Il v. 351, nello specifico, viene, nonostante tutto, generalmente accettato e Parker ne difende l'autenticità, considerando che simili affermazioni colloquiali (ἄρ' ἦν) si trovano in altri drammi euripidei, quando il personaggio riconosce una verità duratura⁴¹²: οἱ δυστυχεῖς γὰρ τῶ τοῖσιν εὐτυχέστεροις| αὐτοὶ κακῶς πράξαντες οὐ φρονοῦσιν εὖ (*chi sta male diventa mal disposto, nonostante i propri mali, verso coloro che sono più fortunati*, vv. 352-353).

La lezione τοῖσιν εὐτυχέστεροις, del *codex Laurentianus* è segnalata, però, da *cruces* perché considerata priva di senso ed è corretta da Wecklein con δυστυχεστέροις, accettata da Sansone e Ferrari⁴¹³ che la ritengono più appropriata, dal momento che i prigionieri non possono essere considerati più fortunati di Ifigenia. L'aggettivo potrebbe comunque riferirsi ironicamente anche a Menelao e a sua moglie, i quali nell'*Elena*, si definiscono più volte con l'aggettivo δυστυχές⁴¹⁴, ritenendosi vittime dell'azione degli dei. Nei versi successivi, coordinati alla sentenza generale mediante congiunzione avversativa, essi sono citati infatti come la vera causa dei mali di Ifigenia e della sua famiglia. Verso la Tindaride, in particolare, la protagonista proietta tutto il suo odio, che rende manifesto già a partire dalle prime righe del Prologo (vv. 8, 14). Così l'espressione ἀλλ'οὔτε πνεῦμα Διόθεν ἦλθε

⁴¹² Eur., *Hipp.*, 359-360; 1169. Cfr. Parker 2016, p. 134.

⁴¹³ Ferrari 2015a, p. 117, n. 32. Kyriakou 2006, p. 138, ritiene però che l'emendamento non sia sufficiente a spiegare il contesto e propende per l'espunzione.

⁴¹⁴ Eur., *Hel.*, 27: τοῦμόν δὲ κάλλος, εἰ καλὸν τὸ δυστυχές, al v. 236 così viene definita la sua bellezza; *Hel.*, 285: ἀλλὰ πάντ' ἔχουσα δυστυχῇ e al v. 565 anche Menelao si definisce ἄνδρα δυστυχέστατον.

πώποτε... Ἐλένην ἀπήγαγ' ἐνθάδ', ἥ μ' ἀπώλεσεν (*ma neppure un vento divino giunse mai... mi portò qui Elena, colei che mi distrusse...*, vv. 354, 356) rende chiaro il soggetto a cui la principessa argiva vorrebbe indirizzare la sua vendetta.

L'immaginario dei venti ha sempre ricoperto un ruolo significativo nella storia degli Atridi e la loro funzione risulta dominante soprattutto all'interno dell'*Oresteia*, nella quale il verbo πνέω e il sostantivo che ne deriva suggeriscono, secondo Scott, la lunga catena di distruzione che accompagna la famiglia⁴¹⁵. Tuttavia in Eschilo si può cogliere anche un nesso tra i venti e la respirazione, nesso che permette di intuire non solo un influsso esteriore nelle azioni umane, ma anche un impulso che proviene dalla φρήν⁴¹⁶, che rappresenta “le raffiche della passione”. I due elementi lessicali (πνεῦμα e πνέω), inoltre, comparendo in contesti onirici e di ispirazione mantica⁴¹⁷, si situano nell'ambito profetico. Già in Soph., fr. 65 Radt, il verbo al modo participio descrive infatti l'ispirazione onirica⁴¹⁸ (θάρσει, γύναι· τὰ πολλὰ τῶν δεινῶν, ὄναρ| πνεύσαντα νυκτός, ἡμέρας μαλάσσεται: *coraggio donne, molte delle cose terribili, ispirando un sogno durante la notte, ammorbidiscono di giorno*) e secondo Moreau l'uso del verbo nell'*Agamennone* esprime l'idea di un soffio interiore che come una tempesta agita e muove alla vendetta i discendenti al momento della morte del condottiero greco⁴¹⁹. In *Cho.*, 32, infatti, è Apollo che ispira ira dal sogno: {Φοῖβος}... ὄνειρόμαντις, ἐξ ὕπνου κότον πνέων, mentre, in *Ag.*, 1180, Cassandra afferma che l'oracolo è splendente come un vento poderoso (ὁ χρησμὸς [...] λαμπρὸς δ' ἔοικεν πνέων ἐπάξειν).

Nell'*IT* il sostantivo πνεῦμα è effettivamente collegato alla tempesta e sembra assumere sia un senso denotativo che connotativo. Esso occorre infatti al v. 15, nel Prologo (ἀπλοῖαι πνευμάτων) come la causa “fisica” del sacrificio di Ifigenia⁴²⁰ e

⁴¹⁵ Scott 1966, p. 467.

⁴¹⁶ Padel 1992, pp. 92 ss.

⁴¹⁷ DELG., s.v. πνεῦμα: III. In *Od.*, VI, 20: l'immagine onirica di Atena lascia la stanza di Nausicaa volando via come un soffio di vento.

⁴¹⁸ Cfr. anche § II.7.4.

⁴¹⁹ Scott 1966, pp. 465 ss., osserva che il verbo è dominante nell'*Agamennone* e costantemente associato prima al comandante greco e poi a Clitemnestra, mentre nelle *Coefore* non è mai riferito ad Oreste o Elettra, ma ad Apollo, che spinge il discendente degli Atridi a commettere omicidio contro il suo volere. Cfr. anche Moreau 1985, p. 230; Padel 1992, pp. 91 ss.

⁴²⁰ Sul fatto che si tratti di una tempesta e non della mancanza di venti si veda *supra*, § IV.2, n. 22.

quindi del suo allontanamento dalla patria e la famiglia⁴²¹ (anche se i principali responsabili sono per la protagonista Elena e Menelao, menzionati anche in questi versi), per quanto lo stesso termine indichi nell'opinione di Toante "il soffio", il movente che ha spinto la protagonista alla fuga insieme alle vittime predestinate al sacrificio, come se si tratti di un vento che ha agitato la mente della giovane, di un influsso divino esterno ma anche interiore che ha agito sulla sua capacità razionale: Θο. [...] τί πνεῦμα συμφορᾶς⁴²² κεκτημένη; (*spinta da quale vento di follia?* v. 1317). Nella comprensione dell'enunciato, συμφορά si può così tradurre con il significato di "follia" divina, tenendo in considerazione che esso è legato logicamente al participio di κτάομαι nell'accezione di "prendere possesso di" in circostanze di influenza soprannaturale⁴²³, in maniera analoga al sostantivo πνεῦμα, che trova un parallelo in Aesch., PV., 881-884, in riferimento alla destabilizzazione psicologica ancora di natura celeste descritta da Io: κραδία δὲ φόβῳ φρένα λακτίζει [...] ἔξω δὲ δρόμου φέρομαι λύσσης πνεύματι μάργῳ | γλώσσης ἀκρατῆς (*il cuore scalcitra per la paura... di corsa, sono trascinata via dal soffio della follia, la mia lingua senza controllo...*). In questa descrizione dell'eroina colpita dal pungolo del tafano per punizione di Hera, peraltro, la giovane fa riferimento al cuore, come organo sensoriale legato alla follia, che la spinge alla fuga.

Nel contesto di questi versi, dunque, la parola πνεῦμα, ricorre effettivamente in associazione con l'elemento divino, poiché "viene da Zeus": l'espressione Διόθεν, con il suffisso di moto da luogo, può essere interpretata allora come un'implicita protesta contro il comportamento della più alta autorità divina⁴²⁴, che non ha corrisposto il desiderio di giustizia di Ifigenia, dovrebbe essere garante. Il "reale" sogno della protagonista non è, perciò, quello sognato a predire la morte di Oreste, ma, circoscritto nell'ambito delle sue vicende affettive interiori, consiste nel dare ai due coniugi spartani *un'Aulide di qua in cambio di quella di quaggiù*: ἴν'αὐτοῦς

⁴²¹ In IT, 434, i venti sono collegati all'idea del ritorno a casa delle donne del coro (nostalgia) e all'idea della vendetta contro Elena (cfr. anche Padel 1992, p. 91) poiché rappresentano il movimento che spira a gonfiare le passioni umane.

⁴²² Il genitivo συμφορᾶς risulta di difficile traduzione e si può intendere come una circonlocuzione per indicare una serie di circostanze: Kyriakou 2006, p. 418. Per Platnauer 1967, p. 168, si tratta di un "difetto del carattere". Più appropriata mi sembra l'osservazione di Parker 2016, p. 321, che partendo dal dato che il πνεῦμα è come un vento che ha soffiato su Ifigenia e che a Toante sembra chiaro che Ifigenia non ha agito da sé con una scelta razionale, ritiene si possa interpretare come un'influenza esterna data dagli dei.

⁴²³ Parker 2016, p. 321; Cropp 2000, p. 253.

⁴²⁴ Kyriakou 2006, p. 148.

ἀντετιμωρησάμην,| τὴν ἐνθάδ' Αὔλιν ἀντιθεσαῖ τῆς ἐκεῖ (vv. 357-358), operando una sorta di scambio dei ruoli tra i personaggi. Nell'ambito di un regolare rapporto con la divinità, ella si sarebbe aspettata la punizione di Elena e Menelao – ritenuti gli unici responsabili della sua consacrazione ad Artemide – con il loro raggiungimento della terra taurica e, viceversa, il suo ritorno a casa. Questo desiderio è generato da quello che Walde definisce un *Traum-Ich*⁴²⁵, un sogno in parte espressione delle sue aspirazioni e che dà origine al Prologo, pronunciato immediatamente al risveglio della visione. Affermando che “non vi è nessun vento che proviene da Zeus”, la giovane lamenta quindi la mancanza di una componente divina, in connessione con l'evento sognato, in cui, evidentemente, avviene una sovrapposizione tra desiderio e dimensione onirica, che abbia corrisposto le sue attese.

Dalla manifestazione dell'avversione verso gli zii, il pensiero ora corre ancora una volta a ritroso alla rievocazione delle false nozze e al rimpianto di aver lasciato la casa senza poter manifestare l'affetto ai propri cari, senza poter abbracciare il fratello ora morto, né baciare la bocca della sorella per aver riservato le tenerezze ad un tempo a venire (vv. 376-377). Il sogno risveglia allora il ricordo e i sentimenti e riconduce al compianto per il fratello, con un'affermazione quasi dubitativa, εἰ τέθνηκας (v. 378), dopo la precedente e sicura ὃς νῦν ὄλωλεν (v. 374), che segnala il passaggio da uno stato emozionale ad uno più riflessivo⁴²⁶.

Di fronte alla forza dei sentimenti e all'imminente prospettiva che le due vittime siano immolate, la giovane avvia una disquisizione sul ruolo di Artemide nei sacrifici umani praticati dai Tauri. Se in principio ne biasima i contraddittori σοφίσματα, secondo i quali la tolleranza verso i rituali cruenti stona con il divieto di accedere al tempio per le persone considerate impure (puerpere o moribondi), il ragionamento di Ifigenia arriva infine a rigettare questa credenza. Non è possibile che alla dea possa essere attribuita tanta ἀμαθία (v. 386), la mancanza di moralità⁴²⁷ non è propria degli dei e dunque anche il banchetto offerto da Tantalo con le carni dei suoi figli viene

⁴²⁵ Walde 2001, pp. 158 ss.

⁴²⁶ Kyriakou 2006, p. 142.

⁴²⁷ Kyriakou 2006, p. 142. Il sostantivo compare comunque nel *Timeo* di Platone a designare una tipologia di demenza legata all'ignoranza e a una negativa influenza del corpo sull'anima; essa si contrappone alla μανία, intesa come follia iperattiva e a una dominazione dell'anima sul corpo: Jouanna 2013, pp. 106 ss.

giudicato incredibile⁴²⁸: ἐγὼ...τὰ Ταντάλου θεοῖσιν ἐστιάματα| ἄπιστα κρίνω (vv. 386-388). L'opinione viene presentata con forza attraverso l'uso della prima persona pronominale e ricorrendo al verbo di giudizio κρίνω, frequente nella pratica onirocritica⁴²⁹, ma, ricordiamo, non impiegato nell'esegesi del sogno, che viene invece introdotta da συμβάλλω (v. 55). L'inversione dei verbi sembra allora mettere in evidenza una distonia nella lettura dei meccanismi di comunicazione con il divino da parte di Ifigenia.

Un esplicito rimando alla narrazione onirica è inoltre costituito non solo dal verbo κρίνω, ma anche dal riferimento a Tantalos che, menzionato come padre di Pelope nel Prologo, segnava l'entrata in scena della protagonista come conseguenza del suo sogno⁴³⁰. È lo stesso *incipit* della tragedia a rinnegarne l'uccisione (avvalorando così il rifiuto della crudeltà della dea discusso in questi versi), giacché se fosse morto, Pelope, non avrebbe potuto conseguire la vittoria su Enomao e sposare Ippodamia. In questo senso, Euripide, secondo O'Brien, fin dall'inizio, manda al pubblico dei segnali allusivi sulla conclusione della storia, segnali che si intrecciano al motivo del sacrificio, ma che annunciano comunque un lieto fine. Già la sopravvivenza di Ifigenia e di quella del suo antenato Pelope costituiscono la dimostrazione di una realtà solo apparente dell'azione sacrificale.

Alla correttezza interpretativa che corrisponde a κρίνω, e che sembra determinata dalla forza degli affetti, si contrappone il verbo συμβάλλω che ha dimostrato, invece, tutta la sua inadeguatezza in un contesto onirico: non solo Oreste non è morto, ma non viene neppure percepita da parte della protagonista la minaccia che questi possa essere sacrificato. La giovane sembra dunque essere la controparte del padre che l'aveva immolata in Aulide, come conferma la corrispondenza tra il v. 872 ἐξ ἐμὸν| δαίχθεις χερῶν, nel quale il significativo uso del verbo δάζω riferisce il rischio corso

⁴²⁸ Lo stesso mito veniva smentito già da Pindaro: *Ol.*, I, 36. Il motivo del cannibalismo e della tecnofagia mettono ancora in evidenza la contiguità tra mondo umano ed animale e sono la rappresentazione allegorica dei disordini all'interno del contesto familiare: Forbes Irving 1990, p. 103; Thumiger 2014, p. 311.

⁴²⁹ Aesch., *Pers.*, 225, 520; *Cho.*, 542; Eur., *Hec.*, 89; DELG, s.v.

⁴³⁰ Per il mito di Pelope un'interessante analisi viene offerta da O'Brien 1988, pp. 98-115 (ed in particolare p. 105), il quale fa notare che il riferimento iniziale alla vittoria dell'eroe nella corsa per la conquista di Ippodamia istituisce un parallelo con la vicenda di Ifigenia, per il comune lieto fine (l'uccisione del barbaro Enomao permette a Pelope la salvezza della vergine). La lancia dell'antenato è dunque il mezzo che permetterà la ricognizione tra i due fratelli, ma che sancisce anche la vittoria sul nemico e dunque su Toante, corrispettivo antagonista di Ifigenia.

da Oreste di perire per mano della sorella, e il verso citato in Aesch., *Ag.*, 208, che rievoca il rituale compiuto da Agamennone contro sua figlia. Tuttavia, così come la morte di Ifigenia in Aulide non giunge a realizzarsi, anche l'uccisione del fratello, sebbene minacci pericolosamente di compiersi fino al momento della ricognizione, alla fine dell'opera si rivela solo rituale.

La conclusione del ragionamento stabilisce, dunque, che sono i Tauri ad attribuire le proprie depravazioni alla divinità, poiché nessun dio può, a parere di Ifigenia, apparire malvagio. La considerazione sul sogno, risultato di reminiscenze (passato personale e familiare) e aspirazioni (futuro unito al desiderio di bilanciare il suo proprio sacrificio con quello di un altro), avvia pertanto la protagonista verso una riflessione ragionata, in base alla quale la divinità viene rivalutata in senso morale e dotata di una sensibilità che è anche propria dell'essere umano⁴³¹. Il soliloquio rivolto al proprio cuore, colloquio nel quale Ifigenia riconosceva di essersi incattivita, permette in realtà, in virtù di un ritrovato equilibrio tra razionalizzazione e sentimenti, un approccio più umano della protagonista nei confronti della divinità e anche verso lo straniero: οὐδένα γὰρ οἶμαι δαιμόνων εἶναι κακόν (vv. 390-391). La responsabilità è tutta umana⁴³², come indica il verbo ἀναφέρω, (già impiegato nel Prologo per indicare la pesante responsabilità di Calcante nella lettura degli auspici e la necessità del sacrificio: v. 23): τοὺς δ'ένθάδ'αὐτοὺς ὄντας ἀνθρωποκτόνους| ἐς τὴν θεὸν τὸ φαῦλον ἀναφέρειν δοκῶ (vv. 389-390).

IV.5 Primo Stasimo (vv. 392-466)

Il canto corale si apre come una sorta di piano sequenza, nel quale le donne, focalizzandosi sul paesaggio marino, passano in rassegna i luoghi che hanno caratterizzato il viaggio degli eroi dal momento della partenza fino al loro arrivo in terra taurica. L'immaginario inizia con un'apostrofe alle profonde acque del Bosforo, il mare in cui è ambientato il mito di Io. La scelta di questa storia mitica come

⁴³¹ Si tratterebbe, per utilizzare le parole di Mirto, di un'occasione per riscattare l'antropomorfismo divino, che talora sembra abbassare la religione ad una congerie di incredibili favole su esseri potenti ma ben poco virtuosi, secondo una polemica avviata da Senofane: Mirto 1994, p. 76.

⁴³² *Le storie sacre in cui abbondano gesta poco idonee a un'ideale moralità divina sono frutto della fantasia umana, riflesso dei limiti della nostra condizione*: Mirto 1994, p. 74.

paradigma sembra rispecchiare una corrispondenza con le personali vicende di Ifigenia e Oreste, ma rappresenta anche la condizione delle prigioniere greche, esuli in terra asiatica: l'οἴστρος era, infatti, la causa che aveva spinto la mitica principessa argiva e sacerdotessa di Hera a vagare incessantemente in preda alla pazzia dall'Europa all'Asia. La figura di Io, così, fonde insieme la condizione di Ifigenia, anch'ella principessa con le medesime origini, esule incaricata di presiedere al tempio di Artemide taurica, e quella di Oreste, che raggiunge l'Asia perché spinto sia dal "tafano" delle Erinni (nota l'espressione οἴστροις Ἐρινύων al v. 1456) sia per incarico dell'oracolo di Apollo. L'insetto costituisce soprattutto una metafora per la rappresentazione dell'angoscia, della furia e della mania e per una vasta gamma di passioni⁴³³ e ben rappresenta gli stati d'animo dei due protagonisti. È noto inoltre nella tradizione che questo animale era legato al mondo profetico, poiché il suo pungolo è immaginato come l'azione che la divinità esercita sulla mente dei mortali con la μανία (Eur., *Ba.*, 119; *HF.*, 1144).

Nonostante alcune incertezze sui versi iniziali (ἵν'οἴστρος ὁ ποτώμενος Ἀργόθεν viene corretto da Willink con il preferibile ὁ ποτ' ὄρμενος Ἀργόθεν⁴³⁴, v. 394) l'insetto permette un'associazione con il divino⁴³⁵, mentre la metafora del volare, similmente a quanto emerge in Sofocle, sembra esprimere in primo luogo l'idea dell'incertezza di fronte all'incognita del soprannaturale⁴³⁶. Questo aspetto si riscontra in effetti nell'interrogativo iniziale che le donne del coro si pongono sulle motivazioni che hanno spinto i due greci a raggiungere barbare città e attraversare terre remote e perigliose. Per loro, "l'estro" è individuabile nel desiderio insaziabile di conseguire ricchezza, un tema che si osserva anche in Solone⁴³⁷, dove la distribuzione bilanciata

⁴³³ Per la furia e la mania: Eur., *Ba.*, 119; 1229; *Or.*, 791; per la passione erotica: *Hipp.*, 1300; *IA*, 77; 547; per indicare le sofferenze: Soph., *OT*, 1318; Thumiger 2014, p. 317. Padel 1992, p. 120. Per uno studio dell'insetto cfr. anche Davies-Kathirithamby 1986, pp. 162-164.

⁴³⁴ Willink 2006, pp. 404 ss.: lo studioso applica questa correzione per analogia con Soph., *OT*, 175, in cui viene descritta la rapida azione degli uccelli che si lanciano sulle spiagge di Ade.

⁴³⁵ Davies-Kathirithamby 1986, p. 164.

⁴³⁶ Segal 1995, p. 252, n. 17. Anche in Aesch., *Sept.*, 571, la volubilità del destino viene rappresentata attraverso la metafora dell'uccello: φεῦ τοῦ ξυναλλάσσοντος ὄρνιθος βροτοῖς. Thumiger 2014, p. 313.

⁴³⁷ Sol., fr. 13, 71-76: il testo soloniano sembra presentare alcune affinità con questo canto.

delle ricchezze è strettamente dipendente dal volere degli dei⁴³⁸; nel canto dell'*IT*, anche se il coro tace su una possibile influenza divina⁴³⁹, il pubblico sa perfettamente che le ragioni della scelta di Oreste e Pilade risiedono nell'esortazione oracolare, anche se resta aperta l'idea dell'inconoscibilità delle sorti umane di chi si avvicenda in tali propositi: γνώμα δ'οἷς μὲν ἄκαιρος ὄλβου, | τοῖς σ'ές μέσον ἤκει (vv. 420-421).

Un'allusione alle possibilità conoscitive attraverso la dimensione profetica sembra sottilmente suggerita attraverso la mappa geografica percorsa durante il viaggio dai due stranieri: dall'attraversamento delle Simplegadi essi procedono passando per le insonni spiagge di Fineo⁴⁴⁰ (Φινεΐδας †άύ|πνους† ἀκτάς⁴⁴¹, vv. 423-424). La seconda tappa prevede il passaggio nei pressi dell'isola bianca, πολυόρνιθον, in cui si celebrano le gare in onore di Achille⁴⁴², eroe legato all'oniromantica.

Su questo motivo si focalizza l'antistrofe finale, una combinazione di sogno e desideri derivante dalla totale identificazione delle coreute con la loro padrona. Esse condividono infatti il pensiero precedentemente espresso ai vv. 356-358, che Elena sia punita con la morte una volta giunta in terra taurica e che in cambio loro possano essere salvate dall'arrivo di un greco, e ritornare in patria: εἴθ'εὐχάϊσιν δεσποσύνοις | Λήδας Ἑλένα φίλα | παῖς [...] ἀμφὶ χαί-|ταν δρόσον αἱματηρὰν | ἐλιχθεῖσα λαιμοτόμῳ | δεσποίνας χειρὶ θάνηι (*se con le preghiere della mia padrona, Elena, la cara figlia di Leda, morisse, avvolta intorno alla chioma di rugiada sanguinosa per mano della padrona che la gola recide!*, vv. 439-445). Già in precedenza si è discusso sul fatto che l'idea della vendetta sulla regina spartana fosse la manifestazione di un *Traum-Ich* della principessa derivante dall'evento onirico. Ad esso richiama in effetti l'espressione ἀμφὶ χαίταν δρόσον αἱματηρὰν ἐλιχθεῖσα (vv. 442-444), che evoca

⁴³⁸ Il tema della brama di ricchezza compare, inoltre, nel Terzo Stasimo della tragedia, in associazione ad Apollo e alla sua conquista dell'oracolo delfico: v. 1275: πολύχρυσα θέλων λατρεύματα σχεῖν.

⁴³⁹ Kyriakou 2006, p. 151.

⁴⁴⁰ Mitico sovrano della città tracia di Salmidesso, era un profeta cieco che rivelò agli Argonauti come riuscire ad attraversare le Simplegadi: Apollod., *Bibl.*, I, 120. Fu accecato dagli dei perché profetizzava il futuro agli uomini; secondo un'altra versione il suo tormento era rappresentato dalle Arpie che gli rubavano costantemente il cibo.

⁴⁴¹ Sull'aggettivo άύπνους si è spesso dubitato, ma Parker 2016, p. 153, fa notare che esso occorre in Soph., *OC*, 685 in riferimento alle spiagge.

⁴⁴² Si è già detto che l'isola di Leuke era sede di un culto in onore dell'eroe, nel cui santuario si svolgevano pratiche legate all'oniromantica.

l'aspersione rituale sul capo della vittima che la giovane⁴⁴³, in conformità dell'incarico a cui è preposta, sogna di compiere sul fratello. Nel crudele immaginario delle donne, il δρόσος si trasforma in un fluido sanguigno, αἱματηράν, che ricorda il simbolismo onirico di ὑδραίνειν (στῦλον) ἐκ ἐπικράνων κόμας ξανθὰς (vv. 49 ss.), tanto da istituire una corrispondenza tra Elena, vero desiderio di vendetta, e Oreste, desiderio "inconscio" e ammonimento profetico, a cui rinvia specificamente il *kommos* del Secondo Episodio che presenta il pericolo imminente: καταλοφύρομαι σὲ τὸν χερνίβων| ῥανίσι μελόμενον αἱμακταῖς (*va il mio compianto a te, che sei destinato a sanguigni spruzzi di libagioni*, vv. 644-645). Eppure il sostantivo δρόσος costituisce anche una reminiscenza della descrizione compiaciuta di Clitemnestra (Aesch., *Ag.*, 1392: φοινίᾱς δρόσου), di fronte al corpo morto di suo marito, inducendo il pubblico ad operare un'assimilazione tra madre e figlia, in un contesto di assassinio familiare: Elena non solo è la zia di Ifigenia, ma secondo una tradizione risultava che fosse la vera madre della principessa insieme a Teseo.

Così lo stesso termine lascia presagire e tiene viva la minaccia che la giovane argiva possa arrivare a sacrificare suo fratello inconsciamente come una sorta di capro espiatorio al posto di colei che viene considerata la vera colpevole.

La condivisione delle coreute con il pensiero e i sentimenti della padrona si esplica non solo attraverso il comune sentimento di vendetta, ma diviene totale attraverso l'espressione del desiderio nostalgico del ritorno a casa, un motivo che si affaccia prepotentemente in queste linee liriche, che rievocano la causa che in parte aveva alimentato la manifestazione onirica di Ifigenia. Esse si augurano, infatti, che qualche nave possa arrivare dalla Grecia per liberarle dalla schiavitù, permettendo loro di lasciare la terra taurica, ma sono consapevoli che ciò è immaginabile solo attraverso i sogni:

† < > γὰρ ὄνειρασι συμβαί-
 ην† δόμοις πόλει τε πατρώι-
 αι, τερπνῶν ὕμνων ἀπολαυ-
 σιν, κοινὰν χάριν ὄλβου. 455

⁴⁴³ Parker 2016, p. 155. Al momento del sacrificio, inoltre, Ifigenia spiega ad Oreste che non è preposta all'uccisione delle vittime quanto al lavaggio rituale versato sulla loro testa: ἀλλὰ χαίτην ἀμφὶ σὴν χερνίψομαι (v. 622).

Data la corruzione presente nel codex di riferimento (L) e le difficoltà metriche e interpretative legate al verbo συμβαίνει, i critici hanno proposto varie ipotesi, tra le quali la più accreditata e sensata sembra quella di Weil⁴⁴⁴ che propone:

<κάν⁴⁴⁵> γὰρ όνειροισι άποβαί-
η δόμοις πόλει τε πατρώαι
τερπνών ύπνων⁴⁴⁶ άπολαυ-
σιν, κοινάν χάριν όλβου. 455

(e infatti potesse accadere anche nei sogni di godere di sonni piacevoli nelle case e nella città paterna, per la felicità comune).

La speranzosa dichiarazione delle donne di essere riscattate dal territorio taurico trova sviluppo nella congiunzione esplicativa γὰρ che completa l'espressione del desiderio. Se non è possibile il ritorno a casa per opera di qualche marinaio greco, questo appaia almeno verosimile attraverso i sogni. Già Ifigenia nella sua visione aveva immaginato di trovarsi ad Argo nel suo palazzo e di dormire nelle stanze femminili, in una mescolanza di ricordi e desideri, a cui fa da *pendant* questo canto lirico che scaturisce in risposta al soliloquio che la giovane rivolge al proprio cuore e al coro.

La manifestazione del desiderio onirico da parte delle donne, contrariamente alla sorte che spetta ad Ifigenia (la quale ritornerà in Grecia, ma non ad Argo) arriverà infine a realizzarsi inaspettatamente, come rivela l'intervento finale di Atena *ex machina*, che ordinerà a Toante di lasciare andare le prigioniere insieme ai greci. Le parole della corifea rivolte in ringraziamento alla dea alla fine del dramma, μάλα γὰρ τερπνήν κánέλπιστον| φήμην άκοαΐσι δέδεγμαι (*dolce è la voce, inaspettata alle mie orecchie è giunta*, vv. 1495-1496), sembrano in effetti rievocare la realizzazione del desiderio formulato nell'espressione τερπνών ύπνων άπόλαυσιν (il godere dei sonni piacevoli) di questo canto.

⁴⁴⁴ Willink 2006, p. 413. Cfr. anche Kyriakou 2006, p. 157.

⁴⁴⁵ Integrazione di Herwerden: cfr. apparato critico di Cropp 2000, p. 100.

⁴⁴⁶ Correzione di Hermann. La lezione ύμνων, riferita ai canti del coro, non è impossibile, ma sembra difficile che le donne esprimano così alla lettera l'oggetto dei loro sogni o che questi siano così focalizzati: Kyriakou 2006, p. 158.

Al contrario sembra suggerire un'infelice realizzazione degli eventi l'enunciato contenuto nell'Epodo οὐδ'ἀγγελίας| ψευδεῖς ἔλακεν βουφορβὸς (vv. 461-462), che accompagna l'ingresso in scena dei due prigionieri, con le mani legate, come ἀκροθίνια (v. 459) per la dea, così che le καινῶν κηρυγμάτων di apertura del Primo Episodio pronunciate dal bovaro, rievocando l'idea dell'imminente sacrificio prospettato dal sogno, sembrano davvero sul punto di accadere. A rafforzare questa opinione contribuisce anche il verbo λάσκω⁴⁴⁷, che riprende il lessico della divinazione ispirata. In Aesch., *Cho.*, 35 e 39 esso indica, infatti, il grido di Clitemnestra che risuona nella casa a causa del sogno e il responso dato dagli interpreti, mentre più avanti, in *IT*, 976, è posto in relazione con la profezia oracolare⁴⁴⁸: ἐντεῦθεν αὐδὴν τρίποδος ἐκ χρυσοῦ λακῶν| Φοῖβος μ'ἔπεμψε δεῦρο, lasciando immaginare che la profezia prospettata dal sogno troverà il suo compimento, giacché il suo significato non è stato compreso dalla protagonista. Allo stesso tempo, però, per contrasto, la preghiera rivolta dalle donne ad Artemide, nella quale esse non adottano la stessa dichiarata posizione di Ifigenia sull'etica del sacrificio, lascia aperta, a conclusione del canto, una piccola finestra di speranza nell'auspicare che la divinità non accolga dei rituali inconsueti per il costume dei Greci.

IV.6 Secondo Episodio (vv. 467-657⁴⁴⁹)

Se il canto lirico si chiude con la rievocazione del sacrificio, la scena del Secondo Episodio si apre con la solenne immagine di Ifigenia pronta a dare disposizioni sulla preparazione dei prigionieri e dei rituali all'interno del tempio (vv. 467-471). La principessa si mostra ligia al ruolo che le compete e che la ritrae insensibile e pronta a svolgere il suo dovere, in corrispondenza a quanto ella stessa aveva rivelato al suo cuore dopo la supposta perdita del fratello. Tuttavia, trovatasi di fronte ai due greci,

⁴⁴⁷ Secondo Kyriakou 2006, p. 159, il verbo λάσκω prospetta la natura spaventosa dell'imminente sacrificio.

⁴⁴⁸ In altri contesti tragici il verbo appare in Aesch., *Ag.*, 865; 1426; Eur., *Or.*, 162-163; Soph., *Tr.*, 824; *Ant.*, 1094.

⁴⁴⁹ Non tutti i critici sono concordi nell'individuare la fine del Secondo Episodio al v. 656, Kyriakou 2006, p. 259, lo fa iniziare a partire dal v. 657 e lo definisce come l'episodio più lungo ma anche più importante nel quale ha luogo la ricognizione.

mostra un repentino cambio di sentimenti, attribuibile proprio al soliloquio e alla riflessione sorta dal sogno: il ricordo del sacrificio e la conclusione che la sete di sangue umano è imputabile alla spietata inclinazione dei Tauri e non alla dea, la aiutano a ritrovare il suo normale stato emozionale⁴⁵⁰, sconvolto dall'errata interpretazione onirica. Alla sicura esegesi, per cui indubbia era la sorte di Oreste, ora Ifigenia sostituisce l'opinione, già condivisa dal coro nel Primo Stasimo, sull'incertezza e l'imperscrutabilità dei disegni divini (influenzati dalla sorte⁴⁵¹), collegabile alla difficoltà di comprensione degli eventi da parte degli esseri umani: πάντα γὰρ τὰ τῶν θεῶν| ἐς ἀφανὲς ἔρπει⁴⁵², κούδὲν οἶδ' οὐδεὶς σαφές·| ἡ γὰρ τύχη παρήγαγ' ἐς τὸ δυσμαθές (*infatti le cose degli dei si insinuano invisibili, e nessuno sa niente di chiaro, la sorte ci disvia verso l'inconoscibile*, vv. 476-477). Così, con la definizione di ὦ ταλαίπωροι ξένοι (v. 479), l'aggettivo allude a contesti di miseria connessi con la morte e con orribili crimini (spesso utilizzato in riferimento ai membri della famiglia degli Atridi)⁴⁵³, Ifigenia rende manifesta la sua pietà, che non viene però accettata di buon grado da Oreste: οὔτοι νομίζω σοφὸν ὃς ἂν μέλλων κτανεῖν| οἴκτωι τὸ δεῖμα τούλέθρου νικᾷν θέλῃ (*questo ritengo saggio, che quando uno sta per uccidere, voglia vincere la paura della rovina con la compassione*, vv. 484-485). Non è con questo atteggiamento che, secondo l'eroe, si combatte la paura o, per meglio dire, "il sogno della rovina". Talvolta utilizzato come sinonimo di ὄναρ⁴⁵⁴ (Aesch., *Pers.*, 210; *Cho.*, 524-525; Soph., *El.*, 410; Eur., *Hec.*, 69-70), il sostantivo δεῖμα, non sembra costituire solo un'allusione alla visione, che prospettava la distruzione del γένος degli Atridi, ma è anche una rappresentazione perfetta del desiderio di vendetta che, sebbene rivolto principalmente ad Elena e Menelao, Ifigenia ora riversa ignara sul fratello: data la errata credenza della morte del fratello, l'unico canale di sfogo possibile si traduce proprio in un atto sacrificale⁴⁵⁵.

⁴⁵⁰ Kyriakou 2006, pp. 164-165.

⁴⁵¹ Kyriakou 2006, pp. 16 ss.

⁴⁵² Nell'uso di questo verbo si può notare ancora la presenza di una metafora animale, dal momento che ἔρπω, "strisciare", è usato nella definizione del movimento dei quadrupedi, e in particolare dei serpenti, in contrapposizione agli uccelli: DELG, s.v.; Hdt., I, 140; Xen., *Mem.*, I, 4, 11: τοῖς μὲν ἄλλοις ἐρπέτοις πόδας, ἀνθρώπων δὲ καὶ χεῖρας.

⁴⁵³ Kyriakou 2006, p. 166.

⁴⁵⁴ Cederstrom 1972, p. 169.

⁴⁵⁵ Dopo l'*anagnorisis*, tuttavia, ai vv. 989-995 il sogno di restaurare la casa diverrà, di contro, l'unico obiettivo della principessa: evitare la catastrofe e salvare il solo pilastro portante rimasto della casa.

In questa circostanza Oreste è ormai privo di speranza (ἄνελπις σωτηρίας, v. 487), tanto da dichiarare di vedersi incorrere nella μωρίαν e prossimo a morire, secondo quanto lascia trasparire il significato del sogno, che, a questo punto dello svolgimento drammatico, sta per realizzarsi. In realtà il giovane appare vittima di sé stesso, come chiarisce l'uso del sostantivo μωρία che, insieme all'aggettivo derivato μῶρος, non allude alla possessione delirante di natura divina di cui l'eroe soffre, quanto alla mancanza di giudizio⁴⁵⁶ o azione incosciente in relazione con la sfera del divino e della divinazione⁴⁵⁷. La μωρία, allora, designa l'insensatezza dello scetticismo degli uomini verso le leggi degli dei e in questa situazione è riferibile ai due fratelli, ad Oreste che dubita dell'oracolo e ad Ifigenia che ha interpretato con troppo razionalismo la sua visione, ignorando l'ammonimento del sogno. Sarà, infatti, solo al momento in cui l'eroe si ricrederà dalle sue opinioni che si salverà dalla morte, di modo che la linea vincente risulta quella di affidarsi alla divinità, valorizzandone le qualità morali⁴⁵⁸, sul modello dei sentimenti umani⁴⁵⁹.

L'importanza degli affetti e dei rapporti familiari inizia ad emergere con più forza proprio nella sticomitia tra Ifigenia e Oreste, che si connota per un ritmo narrativo più incalzante a partire dal momento in cui il prigioniero dichiara di provenire da Argo, suscitando stupore e sorpresa⁴⁶⁰ da parte della protagonista, come dimostra l'interiezione πρὸς θεῶν (v. 509). L'esclamazione si carica di una nota maggiormente ironica in rapporto al contesto, dal momento che fin dai primi versi il personaggio principale è ritratto con un atteggiamento scettico e di poca fiducia nei confronti degli dei, per cui, pronunciata per bocca di Ifigenia, l'espressione assume le caratteristiche di un evento che ha dell'incredibile. L'arrivo di Oreste è definito ποθεινός, un aggettivo dalle connotazioni erotiche e affettive⁴⁶¹ che, ribadendo il legame d'amore

⁴⁵⁶ DELG, s.v. μωρός: *ce terme n'exprime pas la notion de la folie en tant que possession délirante, ce qui se dit μανία, mais la sottise, la nigauderie*. Kyriakou 2006, pp. 169 ss.

⁴⁵⁷ Il sostantivo compare per esempio ad indicare la trasgressione delle leggi umane e divine da parte di Antigone in Soph., *Ant.*, 220 e 470; il giudizio negativo che Edipo esprime nei confronti di Tiresia in *OT*, 433; la follia empia di Teoclimeno in Eur., *Hel.*, 1018; l'influenza divina dionisiaca secondo la prospettiva di Penteo in Eur., *Ba.*, 344; in Hdt., I, 131, sono tacciati di stupidità coloro che, presso i Persiani, erigono statue e templi in onore degli dei.

⁴⁵⁸ Mirto 1994, p. 79.

⁴⁵⁹ Già in altri drammi si fa strada il concetto secondo cui le divinità devono essere interpretate come principi e non come persone: εἰ θεοὶ τι δρῶσιν αἰσχρόν, οὐχ εἰσὶν θεοὶ (fr. 292, 7); Dodds 1929, p. 101.

⁴⁶⁰ Platnauer 1967, p. 103.

⁴⁶¹ DELG, s.v. ποθέω: *désir de ce qui manque, désir ardent*.

verso la patria e la famiglia, fa confluire nel πόθος le ragioni che hanno in parte alimentato la visione. Eppure, nonostante le caratteristiche fisiche comuni rappresentate dal colore della chioma, l'agnizione del fratello si mantiene solo ad un livello onirico attraverso il simbolismo della fulva ciocca di capelli.

Quando, però, il dialogo tra i due Atridi si sposta sulla saga troiana, con un *climax* emotivo ascendente si perviene progressivamente all'evento decisivo non solo per il destino di Ifigenia, il cui sacrificio è dipeso dalla necessità di partire per la guerra, ma anche per quello di Oreste, che lo definisce odioso alle sue orecchie (vv. 517-518). La metafora viene espressa attraverso l'idea del sogno:

Τροίαν ἴσως οἶσθ', ἥς ἀπανταχοῦ λόγος;
ὥς μήποτ' ὄφελόν γε μηδ' ἰδὼν ὄναρ.

*(forse sai qualcosa di Troia, di cui corre fama ovunque?
non l'avessi mai vista neppure in sogno!)*

Di fronte all'esplicita interrogativa di Ifigenia, nella quale il tempo perfetto οἶσθα con valore resultativo presuppone un sapere associato alla diretta partecipazione e visione degli eventi, Oreste risponde con una circonlocuzione di tipo affermativo, che lascia emergere prima di tutto la sua conoscenza dei fatti, sebbene non esperienziale, e la profonda avversione nei confronti della città di Troia⁴⁶², della quale non avrebbe mai voluto sentire parlare né conoscere nemmeno nei sogni, come se questi riproducano un mondo illusorio o l'espressione dei desideri. Quantunque la forma verbale ἰδὼν, che è propria anche delle visioni notturne, implichi un'esperienza sensoriale basata sulla percezione visiva e dunque possibile, l'eroe, che è a conoscenza dell'evento solo per testimonianza indiretta, non considera il fenomeno onirico come realizzabile. Il sostantivo ὄναρ si presenta, infatti, nel testo con valore avverbiale, all'interno di una proposizione introdotta dalla congiunzione ὥς, che, unita al verbo ὀφείλω, esprime la volontà o l'augurio di un'irrealizzabilità della vicenda, come è precisato dalla particella negativa μή e dall'avverbio μηδέ. Oreste vorrebbe arrivare a disconoscere l'esistenza della guerra di Troia con tutte le conseguenze da essa derivate, esprimendosi mediante il ricorso ad una metafora sul

⁴⁶² Kyriakou 2006, p. 172.

sogno. Alla base della concezione dell'eroe si può individuare un ruolo precipuo del desiderio e del πόθος nella formulazione del fenomeno onirico, che funge da strumento consolatore o generatore di una qualche gioia.

Tale prospettiva trova un confronto, oltre che con altri passi euripidei (*Cyc.*, 8: φέρ' ἴδω, τοῦτ' ἰδὼν ὄναρ λέγω⁴⁶³; *HF.*, 495: ἄρηξον, ἐλθέ· καὶ σκιὰ φάνηθί μοι. | ἄλις γὰρ ἐλθὼν κἂν ὄναρ γένοιο σύ⁴⁶⁴; *Alc.*, 354-355: ἐν δ' ὀνείρασι | φοιτῶσά μ' εὐφραίνουσιν ἄν· ἡδὺ γὰρ φίλους | κἂν νυκτὶ λεύσσειν, ὄντιν' ἂν παρῇ χρόνον⁴⁶⁵) e di Eschilo (*Ag.*, 420: ὀνειρόφαντοι δὲ πενθήμονες | πάρεισι δόξαί φέρουσιν χάριν ματαίαν⁴⁶⁶), anche con le linee precedentemente cantate dal coro nel Primo Stasimo; inoltre, come già si è avuto modo di dire, essa è in parte comune alla visione di Ifigenia, poiché riconducibile ad un desiderio quasi ossessivo di ritornare a casa per ricongiungersi ai suoi familiari. In questo senso, la sua affezione psicologica presenta una forte analogia con il sogno di Menelao dell'*Agamennone*, sopra menzionato, causato dalla lontananza di Elena.

Ed è proprio sul *nostos* della regina di Sparta che Ifigenia vuole avere informazioni (il rientro della donna e di Menelao è la naturale conseguenza del sacco di Troia⁴⁶⁷), un'occasione che le permette di manifestare ancora tutto il suo odio verso di lei e che si riallaccia al precedente desiderio, già espresso dalla protagonista (vv. 354-358) e ripreso dalle donne del coro (vv. 439-446), che la nave su cui questa viaggia possa approdare in terra taurica, perché si compia la vendetta. Le domande scivolano quindi sulle sorti di coloro che hanno contribuito al sacrificio: Calcante, Odisseo e Achille, figure tutte menzionate nel Prologo, per culminare infine con la richiesta di notizie sul padre, vero esecutore della sua condanna a morte. Con la stringata

⁴⁶³ Nel *Ciclope*, Sileno apre il Prologo enumerando alcune imprese eroiche tra cui l'uccisione del gigante Encelado, che secondo la tradizione era stato vittima di Atena. Tuttavia, durante il monologo egli aggiunge *orsù, che io veda, che me lo sia sognato?* come se l'azione appartenga ad una dimensione onirica perché frutto di un'aspirazione.

⁴⁶⁴ In questa sequenza Megara, sposa di Eracle, in punto di morte invoca l'arrivo del marito come ombra o forma di sogno, perché arrivi in suo soccorso.

⁴⁶⁵ In *Alc.*, 347-455, l'azione combinata di un sogno con un'immagine sostitutiva della moglie viene impiegata da Admeto come strumento emozionale, generatore di una piccola gioia, in assenza di Alceste.

⁴⁶⁶ Il desiderio della sposa assente costituisce anche il motivo di fondo che ricorre in *Agamennone*, in cui la lontananza di Elena e la vista di oggetti riconducibili all'amata si traducono per Menelao in immagini di sogno (Brillante 1991, pp. 109 ss.); secondo Devereux 2006, pp. 97 ss. questo è il risultato di un residuo diurno che scatuisce in soggetti affetti da una patologia depressiva.

⁴⁶⁷ Kyriakou 2006, p. 181.

espressione τέθνηχ' ὁ τλήμων (v. 548) che fa risuonare la risoluta affermazione τέθνηκ' Ὀρέστης (v. 56), appare chiara la distorsione interpretativa della protagonista, la quale realizza che la casa è stata sconvolta⁴⁶⁸ (ὦ συνταραχθεὶς οἶκος, v. 557), secondo quanto predetto dalla metafora del terremoto, ma che il tragico destino ha colpito Agamennone. A ribadire il disordine non solo nelle vite degli uomini, ma anche psicologico è la ripresa, pochi versi dopo, del participio di συνταράσσω⁴⁶⁹ in forma sostantivata con la parola ταραγμός per indicare lo scompiglio⁴⁷⁰ che, secondo Oreste, regna tra uomini e dei. Tale dichiarazione ricorre in risposta all'affermazione della sorella sui sogni menzogneri, dopo che Ifigenia viene a sapere che il fratello vive ἄθλιος [...] κούδαμοῦ καὶ πανταχοῦ (v. 568) e allora esclama:

ψευδεῖς ὄνειροι, χαίρετ', οὐδὲν ἦτ' ἄρα (v. 569).

(*sogni menzogneri, addio! Nulla eravate dunque!*)

Se in precedenza il sogno era stato interpretato con assoluta sicurezza, allo stesso modo ora ne viene completamente rigettata l'autenticità. Un simile atteggiamento doveva probabilmente suscitare nel pubblico un interrogativo, di fronte alla rivelazione fatta da Oreste: quali sono le motivazioni per cui la giovane non è indotta a riflettere nuovamente sulla propria esegesi, dato che questa non era risultata corrispondente alla realtà, mettendone in dubbio le certezze? La scena si presenta

⁴⁶⁸ LSJ, s.v. συνταράσσω: *throw into confusion or disorder*.

⁴⁶⁹ Cfr. anche Trieschnigg 2008, p. 468. Il prefisso συν, contenuto nella forma participiale sembra indicare la comunanza dello stato di turbamento, propria di Oreste ma anche di Ifigenia.

⁴⁷⁰ Il sostantivo ταραγμός ricorre in Aesch., *Cho.*, 1056, nel contesto della terribile visione delle Erinni, che tormentano Oreste dopo l'uccisione della madre. Tuttavia, il coro, dato che non può vederle, definisce l'eroe sconvolto nella sua mente: ποταίνιον γὰρ αἶμα σοι χειροῖν ἔτι | ἐκ τῶνδ' ἐκ τοὶ ταραγμός εἰς φρένας πίτνει: *hai ancora le mani insanguinate. È per questo che sei scosso e la tua mente è sconvolta*. Con questa accezione il vocabolo compare inoltre in Eur., *Her.*, 533 e in particolare 836, per designare il disordine mentale che sconvolge Eracle che, folle per volere di Hera, arriva ad uccidere i propri figli. Questa condizione è il risultato di un'azione esercitata dagli dei, ma che l'Oreste dell'*IT* attribuisce ad una dissonanza tra mondo divino e umano, attribuendone la responsabilità anche agli uomini. Per Mirto 1994, pp. 77 ss., mancano una verità univoca e un corretto canale di comunicazione fra l'universo degli dei e quello degli uomini che consenta a questi ultimi di vedere chiari i segnali inviati dai celesti.

d'altra parte come l'unico caso in cui i personaggi, né Ifigenia né il coro, tentennano davanti a questa interpretazione⁴⁷¹.

L'affrettata retrospettiva della visione viene giudicata da Cederstrom come un gesto che Ifigenia compie per salvare l'apparenza, simile a quello di Oreste nel negare la verità del divino: per la studiosa, allora, l'attitudine dei personaggi esprime la voce di Euripide che cerca di sminuire l'idea del potere profetico dei sogni⁴⁷². Tuttavia già Walde e Trieschnigg⁴⁷³ notano che l'affermazione di Ifigenia è ironica: nelle osservazioni scettiche dei personaggi non è possibile, infatti, scorgere un discorso critico conclusivo e la responsabilità è, di conseguenza, chiaramente attribuibile dal pubblico alla stessa protagonista. Secondo Kyriakou, invece, Ifigenia è talmente presa dalla piacevole notizia sul fratello che dimentica di considerare se la sua esperienza onirica possa possedere una qualche verità⁴⁷⁴. Sulla base di questa considerazione, che può essere avvalorata dall'uso della formula χαίρει(ε)⁴⁷⁵, sembra che decisivo nel determinare la credenza e la condotta umane risulti il fattore emotivo⁴⁷⁶, che porta la protagonista ad abbandonare con rapidità la profezia onirica.

Tuttavia, la posizione così rigida dell'Ifigenia euripidea è forse spiegabile anche con la propensione dell'autore a voler creare un'apparente corrispondenza caratteriale con la Clitemnestra descritta nella trilogia eschilea⁴⁷⁷, giacché, come individuava Dodds nella concezione dei due tragici, il comportamento malvagio è insito nella natura umana, risultando indistruttibile e radicato nell'ereditarietà⁴⁷⁸. Nel creare un profilo psicologico e comportamentale della protagonista, Euripide traccia dunque in un primo momento una proiezione della madre, dando ad intendere che con ella condivide la natura crudele, illustrata dal ruolo di sacerdotessa preposta a sacrifici umani e ora priva di pietà verso le due vittime greche. Allo stesso modo, in

⁴⁷¹ Trieschnigg 2008, p. 469. Differente e opposto è l'atteggiamento del coro in Soph., *El.*, 498-502, che, nonostante la certezza, arriva con atteggiamento di sfida a mettere in dubbio, al punto da risultare quasi irriverente, l'esistenza della divinazione, se il compimento del sogno di Clitemnestra, non avrà luogo. Tale affermazione serve invece a proclamarne con forza la potenza di sogni ed oracoli. Mikalson 1991, p. 104.

⁴⁷² Cederstrom 1972, pp. 183 ss.

⁴⁷³ Walde 2001, p. 164, e Trieschnigg 2008, p. 469.

⁴⁷⁴ Kyriakou 2006, pp. 193-194.

⁴⁷⁵ LSJ, s.v.: *as form of greeting (in imper.)*. L'espressione possiede però una sfumatura di buon augurio: 3. *as in comforting*.

⁴⁷⁶ Cfr. anche Dodds 1929, pp. 98 ss.

⁴⁷⁷ Cfr. Bosher 2009, pp. 1 ss.

⁴⁷⁸ Dodds 1929, p. 99.

analogia con questa, si riproduce lo stesso atteggiamento scettico verso i sogni, in un processo inverso. Infatti, all'inizio dell'*Agamennone*, Clitemnestra rigetta le credenze di una mente intorpidita dal sonno (*Ag.*, 274-277), perché lo ritiene un fattore debilitante della razionalità (*Ag.*, 912-913). Nella tragedia eschilea le visioni notturne sono infatti associate alla bugia e alla sbadataggine⁴⁷⁹ e, quando vengono credute, allora risultano vuote e ingannevoli (*Ag.*, 414-426; 489-491), come ben rappresenta il “miraggio” di Menelao, il quale gode, nell'immagine onirica di Elena, di una gelida gioia compensatrice dell'assenza fisica della moglie, che al risveglio procura un dolore più grande. I sogni sono allora immaginati come una panacea alla sofferenza, ma allo stesso tempo apportano anche la consapevolezza di una realtà dolorosa (*Ag.*, 1450-1451). Il processo cognitivo onirico della regina argiva si evolve però nel corso della trilogia attraverso la realizzazione del sogno nelle *Coefore*, che la porta progressivamente ad acquisire la coscienza della validità delle sue apparizioni e, nelle *Eumenidi*, si presenta infine alle Erinni proprio in forma onirica.

Ifigenia compie invece un procedimento inverso, poiché crede nel sogno, ma allo stesso modo di sua madre, con un atteggiamento razionale e in parte influenzato dal suo stato d'animo (come Menelao), cerca di scardinarne il contenuto profetico, costruendo un suo personale significato, senza alcun ricorso ai mezzi forniti dalla mantica. Proprio in ciò sembra risiedere dunque l'errore ermeneutico della protagonista, che Boshier attribuisce all'atmosfera onirica in cui è immersa la terra taurica⁴⁸⁰. La giovane non mette in dubbio le sue doti interpretative, ma, infine, con presunzione rigetta totalmente la credibilità del sogno.

A questo giudizio si aggiunge il commento di Oreste, che accomuna la natura di oracoli e sogni (vv. 570-575):

οὐδ'οἱ σοφοί γε δαίμονες κεκλημένοι	570
πτηνῶν ὀνείρων εἰσὶν ἀψευδέστεροι.	
πολὺς ταραγμὸς ἔν τε τοῖς θεοῖς ἔνι	
κάν βροτείσις ἔν δὲ <λείπεται ⁴⁸¹ > μόνον,	

⁴⁷⁹ Goldhill 1984, pp. 48-49; Boshier 2009, p. 4.

⁴⁸⁰ Boshier 2009, p. 7.

⁴⁸¹ Invece della lezione λυπεῖται presente in L, Parker propone la correzione λείπεται, preferibile nel senso, sulla base di un'osservazione compiuta sul manoscritto, nel quale sopra la υ appare un sottile compendio ει e sopra il dittongo ει una sottile ε, probabile correzione di

ὅτ' οὐκ ἄφρων ὢν μάντεων πεισθεὶς λόγοις
ὅλωλεν ὥς ὅλωλε τοῖσιν εἰδόσιν.

575

(Eppure gli dei, che sono chiamati saggi, non sono più veritieri dei sogni alati.

Molta confusione regna tra le cose divine e quelle umane; ma una cosa sola resta (la morte) quando colui che non è privo di intelligenza e persuaso dalle parole degli indovini si è rovinato come si rovinò per coloro che sanno).

Le linee 570-571 sono generalmente considerate autentiche, mentre alcuni editori tendono a ritenere spuri i successivi 572-575 (Cropp) o valorano la necessità di un emendamento⁴⁸² (Kyriakou) per la difficoltà di interpretazione. Essi sono tuttavia accettati da Platnauer, Parmentier, Sansone e Parker, il quale osserva che dopo la sticomitia è necessario uno spunto di riflessione⁴⁸³ (che ben si combina con l'affermazione di Ifigenia sul carattere menzognero dei sogni). Oreste riprende l'idea della sorella e la adatta al proprio caso per arrivare a una negazione totale dei fenomeni divinatori e della concezione del divino. L'aggettivo ψευδής, pronunciato da Ifigenia, si converte nel suo opposto ἀψευδής enfatizzato dal grado superlativo. Alla negazione del sogno egli correla sintatticamente quella sulla saggezza degli dei, che vengono così equiparati e posti sullo stesso piano mediante l'uso della negazione iniziale οὐδέ (aggiungendo un'ulteriore opinione negativa alla teoria della ragazza). L'uso del qualificativo πτηνός, inoltre, lascia intendere l'attribuzione di una natura celeste al fenomeno onirico, il cui carattere alato, come quello degli uccelli, costituisce una suggestiva ed efficace rappresentazione nel ruolo di intermediazione tra la terra e il cielo come elemento di comunicazione tra l'umano e il divino⁴⁸⁴.

Assimilati agli oracoli, che sono oggetto di squalifica, i sogni di Ifigenia ricevono anche da parte del fratello un certo discredito, in un quadro che doveva apparire alquanto ironico agli occhi del pubblico, data la consapevolezza che né la visione né i

Triclinio. Sulla discussione al testo vedi Parker 2016, p. 180. La lezione compare già in Grube 1941, p. 323.

⁴⁸² I vv. 570-571 sembrano costituire una chiusura troppo brusca della sticomitia se si eliminano i vv. 572-575: Kyriakou 2006, pp. 194 ss.

⁴⁸³ Parker 2016, p. 178.

⁴⁸⁴ Forbes Irving 1990, p. 115; Thumiger 2001, p. 316; Bodson 1978, pp. 94-101; Eur., fr. 978 a, chiama gli uccelli gli araldi degli dei; in Soph., *El.*, 148, l'usignolo è il nunzio di Zeus.

vaticini delfici hanno mentito, ma sono stati semplicemente travisati (le parole di Apollo hanno occultato in parte la verità ma non sono state ingannevoli). Anche se ciò dimostra l'evidenza dell'equivoco umano, l'ambiguità onirica viene comunque tenuta viva dall'affermazione stessa dell'eroe che non solo non è ancora scampato alla minaccia del sacrificio (come si prospetta attraverso il participio futuro θανούμενον, v. 55), ma vede davanti a sé come unica soluzione la morte (se accettiamo il λείπεται proposto da Parker), di fronte alla perdita di ogni fiducia.

La considerazione sulla saggezza degli dei e sulla loro credibilità (attraverso la divinazione) deriva evidentemente da una prospettiva tutta umana, nella quale regna la confusione, come chiarisce meglio la definizione οὐκ ἄφρων⁴⁸⁵ (parallela alla condizione di Ifigenia che è δύσνους) espressa dall'eroe, ma interpretabile come una litote: benché egli non si consideri privo di senno, tuttavia, agli occhi del pubblico Oreste risulta interamente guidato da conflitti interiori e dalla follia delle Erinni. Così, la critica ai μάντις, tra i quali va annoverato anche Apollo⁴⁸⁶ (ὁ Φοῖβος μάντις ὦν ἐψεύσατο al v. 711), arriverebbe a perdere molta della sua forza, proprio perché anche la mantica si affida alla responsabilità degli esseri umani.

La colpa è allora attribuibile alla persuasione esercitata da coloro che si considerano sapienti (ὅτ' οὐκ ἄφρων ὦν μάντεων πεισθεὶς λόγοις| ὅλωλεν ὡς ὅλωλε τοῖσιν εἰδόσιν, vv. 574-575), una sentenza di carattere generico che risulta applicabile non solo allo specifico caso di Oreste e Apollo, ma lascia aperta anche un'altra interpretazione che viene suggerita da Parker (e che condivido per il parallelismo delle vicende che accomunano i due fratelli). Nella rovina di chi si è affidato ai principi della mantica si può in effetti scorgere un'allusione alla figura di Agamennone, indotto da Calcante a sacrificare la propria figlia per la partenza verso Troia. Nella tragedia non si menziona la causa dell'assassinio del re, ma il pubblico aveva ben noto il movente del suo castigo, raccontato in forma sibillina nel sogno mediante l'allegoria del terremoto. Questa interpretazione ben si collega e motiva la successiva interrogativa del coro nella battuta immediatamente successiva: φεῦ φεῦ· τί δ' ἡμεῖς οἳ τ' ἔμοι γεννήτορες; (*ahimé, che ne sarà di noi e dei nostri genitori?*, vv. 576-577). La domanda sul destino dei padri e della propria famiglia appare in effetti un distico

⁴⁸⁵ Cfr. v. 574. LSJ, s.v.: *crazed, foolish*.

⁴⁸⁶ Anche in Eur., *El.*, 1246, i Dioscuri criticano il dio, poiché nonostante la sua saggezza egli risulta colpevole di aver dato un responso non saggio: σοφὸς δ' ὦν οὐκ ἔχρησέ σοι σοφά.

singolare⁴⁸⁷, nel quale le donne si riferiscono per la prima volta alle loro personali preoccupazioni, senza un nesso apparente. La sottile rievocazione del destino di Agamennone invece costituisce una *liaison* che si attacca al ricordo delle sorti dei familiari delle donne, che in questo modo esprimono tutta la loro partecipazione emotiva, immedesimandosi con le vicende di Ifigenia.

Il motivo degli affetti sollevato in queste linee è risolutivo per il proseguimento dell'azione, dal momento che spinge la protagonista ad individuare una soluzione per salvare sé stessa mediante un messaggio da inviare al fratello, e allo stesso tempo cambiare almeno il destino del malcapitato, in cambio di una lettera che annunci ad Oreste la sua sopravvivenza. Pilade però, secondo il costume taurico, non potrà essere risparmiato dal sacrificio. Di fronte alla proposta del giovane Atride, che si offre nobilmente di risparmiare l'amico in sua vece, emerge allora la rivelazione della protagonista di avere un fratello⁴⁸⁸ per il quale si auspica una simile indole: τοιοῦτ' εἴη τῶν ἐμῶν ὁμοσπόρων | ὅσπερ λέλειπται· καὶ γὰρ οὐδ' ἐγώ, ξένοι, | ἀνάδελφός εἰμι, πλὴν ὅσ' οὐχ' ὀρῶσά νιν (*tale fosse colui che mi è rimasto tra i miei parenti, infatti, anche io non sono priva di un fratello, anche se non lo vidi*, vv. 611-613). La scena si presenta fortemente ironica, dal momento che anche l'occorrenza del verbo λείπω, istituendo un nesso lessicale con la visione onirica, ricorda l'unica colonna rimasta in piedi nella casa, che ha proprio assunto una forma corporea davanti a lei. E la frase σύ δὲ θανῇ (v. 615), pronunciata da Ifigenia, che rievoca al futuro il tempo verbale del participio θανούμενον (v. 54) ne ribadisce l'imminente realizzazione. In questo rituale la giovane non sarà la vera e propria esecutrice, ma solo l'addetta a cospargere acqua lustrale intorno alla sua chioma (χαίτην ἀμφὶ σὴν χερνίψομαι, v. 622), sicché alla morte della vittima, ella si occuperà di rappresentare i panni della sorella nella celebrazione delle esequie, asciugando il suo corpo con biondo olio: ξανθῶι τ' ἐλαίωι σῶμα σὸν †κατασβήσω† (v. 633). La visione dunque si ripresenta prepotentemente, tenendo sempre alta la tensione su quello che accadrà, attraverso una serie di rimandi lessicali⁴⁸⁹: non solo ricompare l'aggettivo ξανθός, ma il verbo κατασβήννυμι,

⁴⁸⁷ Così lo definiscono Kyriakou e Parker nei rispettivi commenti.

⁴⁸⁸ Si tratta della prima e unica menzione prima della ricognizione: Kyriakou 2006, p. 205.

⁴⁸⁹ Il sostantivo χαίτη rievoca le κόμαι (v. 51) del sogno così come il verbo χερνίψομαι ricorre nelle χέρνιβες del v. 60. Cfr. anche Trieschnigg 2008, p. 470. Infine, un altro rimando lessicale sembra essere rappresentato dall'interrogativo di Oreste a Ifigenia: αὐτὴ ξίφει κτείνουσα θῆλυς ἄρσενας; (v. 621), dove il sostantivo ἄρσεν ritorna in questo contesto per la seconda e ultima volta dopo l'occorrenza nel sogno (v. 57).

rigettato dai critici e contrassegnato da *cruces*, trova degli echi nel sogno di Clitemnestra descritto nell'*Agamennone*⁴⁹⁰. Per quanto il contesto risulti alquanto strano⁴⁹¹, l'uso del verbo può essere giustificato in Euripide da ragioni di ricercatezza letteraria e linguistica⁴⁹². Se nell'opera eschilea il termine ricorre ad indicare un evento impossibile, quello del copioso pianto che, a seguito dei sogni tormentati, ha prosciugato gli occhi della regina (Aesch., *Ag.*, 888), tuttavia, il contesto nasconde subdolamente una verità che giunge a concretizzarsi. Sono false parole quelle di Clitemnestra, che contengono però il profondo e reale desiderio di vendetta contro il marito. Anche nell'*IT* il verbo costituisce un *adynaton*, dal momento che l'olio non può spegnere il fuoco, ma rispetto alla tragedia eschilea, la non realizzazione, già anticipata dalla menzione della lettera⁴⁹³, è legata all'animo della principessa: nonostante la precedente affermazione di essere δύσνους (v. 350), Ifigenia non è come sua madre, anzi si è rivelata piuttosto empatica nei confronti degli stranieri e ora si definisce οὐ δυσμενές (v. 637), rendendo manifesto il suo amore verso il fratello (τῶν ἐμῶν φίλων τινὶ πέμψω πρὸς Ἄργος ὃν μάλιστ' ἐγὼ φιλῶ: *manderò – il mesaggio – a qualcuno dei miei cari ad Argo e a colui che amo più di tutti*, vv. 639-640), cosicché se la sua ira risulta estinta, come illustrerebbe l'uso di κατασβήννυμι, non lo è la sua stirpe (cfr. Aesch., *Ag.*, 958).

IV.7 Terzo Episodio (vv. 658-1088)

Centrale per la scena del riconoscimento, l'episodio si focalizza sul ruolo e l'importanza degli affetti. I due giovani arrivano, infatti, a disputarsi il posto

⁴⁹⁰ A favore della sua autenticità si schiera Boshier, giustificandola come un'abilità poetica di Euripide sia nel ricreare una sorta di enigma poetico, attraverso riferimenti intertestuali che si rifanno all'*Agamennone* eschileo, sia nella rappresentazione di un contesto emozionale (spesso legato all'ira) e funerario insieme: Boshier 2009, pp. 11 ss. Anche Ferrari 2015a, p. 137, non considera corrotto il verso.

⁴⁹¹ Ifigenia ha appena affermato che il corpo di Oreste sarà gettato in una voragine presente dentro il tempio nella quale arde un fuoco sacro, motivo per cui l'olio non serve a seccare ma semmai ad alimentarne la fiamma.

⁴⁹² Il verbo è spesso usato con valore metaforico per rappresentare lo spegnimento dell'ira (Soph., *OC*, 421; Ar., *Lys.*, 373-374) e trova luogo nella descrizione della cura del defunto in *Il*, XXIII, 237, 250; XXIV, 791).

⁴⁹³ Dopo il riferimento alla lettera da portare ad Oreste, risulta chiaro che avverrà il riconoscimento, quando ne verrà riferito il contenuto: Kyriakou 2006, p. 209.

sacrificale, rivelando l'esistenza di un forte vincolo d'amicizia: se Pilade è tutto proiettato nel voler morire insieme all'amico per dimostrare la sua lealtà e il suo affetto, Oreste sceglie invece di sacrificarsi solo e prega l'altro affinché, con la sua sopravvivenza, garantisca la continuazione della stirpe insieme ad Elettra: οὐδ' ἄπαις δόμος| πατρῷος οὐμὸς ἐξαλειφθεῖη ποτ' ἄν (*che la mia casa paterna non sia distrutta senza figli*, vv. 697-698). L'occorrenza del verbo ἐξαλείφω in queste linee trova degli echi in una scena delle *Coefore*, nella quale il giovane eroe, sulla tomba del padre in presenza delle portatrici di libagioni e di Elettra, invoca il defunto perché ne assicuri la continuazione della famiglia a garantisca l'azione vendicatrice del figlio (Aesch., *Cho.*, 503: ἐξαλείψεις σπέρμα⁴⁹⁴ Πελοπιδῶν| οὕτω γὰρ οὐ τέθνηκας οὐδέ περ θανών). Si ricordi che proprio in questo contesto si chiarisce il motivo che dà origine al titolo della tragedia e che ha spinto le donne del coro a celebrare un rituale di purificazione sul sepolcro. Con questa spiegazione Eschilo introduce, infatti, la narrazione onirica. Se nella presente scena Oreste si pone dunque come continuatore del nome di Agamennone, che pur deceduto continuerà a vivere attraverso il figlio, ora la ripresa di questi versi rinvia implicitamente al sogno di Ifigenia e alla considerazione che l'eroe, anche se ritenuto morto, in realtà lo è solo in maniera simbolica. Lo stesso verbo ἐξαλείφω, che è impiegato nell'esprimere l'azione di erosione del colore dalle statue⁴⁹⁵, si incastona perfettamente in questo contesto, dal momento che il giovane viene identificato nella visione con una colonna dal capo "rosseggiante". L'idea della cancellazione della tinta, allora, sembra già anticipare per il pubblico la mancanza di spargimento di sangue. Tale passaggio si può dunque identificare, insieme al riferimento alla casa paterna, come un'allusione metaforica al contesto onirico, il cui significato è legato alla sopravvivenza degli Atridi. Oreste attribuisce la colpa di questa minaccia in particolare all'oracolo di Apollo, definito con termini simili a quelli con cui Ifigenia designava i sogni (vv. 711-713):

ἡμᾶς δ' ὁ Φοῖβος μάντις ὦν ἐψεύσατο
 τέχνην δὲ θέμενος ὥς προσώταθ' Ἑλλάδος
 ἀπήλασ' αἰδοῖ τῶν πάρος μαντευμάτων.

⁴⁹⁴ Il sostantivo è ripreso in Eur., *IT*, 695, con il termine ὁμοσπόρου.

⁴⁹⁵ Kyriakou 2006, p. 236, e commento di Kannicht 1969 ad Eur., *Hel.*, 262: εἴθ' ἐξαλειφθεῖς ὥς ἄγαλμ' αὖθις πάλιν.

(Febo, che è profeta, mi ha ingannato, disponendo della sua arte mi allontanò il più possibile dalla Grecia, poiché si vergognava dei suoi precedenti vaticini).

Entrambi i fratelli esprimono la loro sfiducia verso le forme divinatorie, ritenendole inattendibili, ma se Ifigenia dissocia la divinità dalla profezia e arriva a scagionare Artemide da ogni accusa di azioni riprovevoli (la τέχνη di uccidere gli stranieri le compete per conferimento da parte dei Tauri), Oreste considera l'oracolo emanato dal dio come un mezzo per ingannare gli uomini, in contrasto con la visione di cui lo stesso eroe è portatore nei drammi eschilei. Infatti, dopo aver ascoltato il sogno di Clitemnestra raccontato dalle coefore nell'opera omonima, egli interpreta fiducioso il presagio, considerandolo come una conferma al compito che Apollo gli ha affidato, poiché il dio non è mai stato un falso profeta (ἄναξ Ἀπόλλων, μάντις ἀψευδής τὸ πρίν: *Cho.*, 559). Tale visione, nella trilogia, viene avvalorata dalla stessa divinità in *Eum.*, 615: μάντις ὧν δ'οὐ ψεύσομαι, arrivando ad essere difesa fino alla fine.

Ciò che è cambiata è dunque la fiducia degli uomini nelle relazioni con gli dei e in ciò che pertiene alla sfera del divino: i sogni non possono essere considerati come un mero messaggio soprannaturale, poiché, come è stato dimostrato, sono in parte il risultato delle emozioni dei sognatori; inoltre, la loro interpretazione dipende dalla fallibilità delle capacità esegetiche degli uomini⁴⁹⁶, anche se non ne viene negata la potenzialità profetica. Allo stesso modo, nonostante la sfiducia di Oreste a questo punto del dramma, il pubblico è consapevole che l'oracolo non ha mentito, poiché l'arrivo della lettera sarà l'elemento che scioglierà le peripezie degli eroi. La responsabilità può essere attribuita dunque a chi ha interpretato le parole dell'oracolo, come indica l'uso del sostantivo τέχνη, che si applica al “saper fare” proprio dei *demiourgoi*, cioè quella categoria sociale che include, oltre agli artigiani, le confraternite di indovini⁴⁹⁷.

In queste righe l'eroe riprende il concetto generale che aveva formulato in risposta ad Ifigenia (μάντεων πεισθεὶς λόγοις, ὅλωλεν: vv. 574-575), associandolo ora al suo

⁴⁹⁶ Kyriakou 2006, p. 16.

⁴⁹⁷ Vernant 2001, p. 317.

caso personale: ὦι πάντ' ἐγὼ δούς τάμὰ καὶ πεισθεὶς λόγοις| μητέρα κατακτὰς αὐτὸς ἀνταπόλλυμαι (io, affidando tutto il mio destino a lui e obbedendo alle sue parole, perisco dopo aver ucciso la madre, vv. 714-715) e, contrariamente a quanto fa la sorella, accusa Apollo di essere la causa dei suoi mali. A nulla serve l'intervento mitigatore di Pilade, che adduce il ruolo preminente della fortuna nelle azioni umane, di fronte al quale il giovane Atride, resta scettico. Oreste interrompe bruscamente il discorso, imponendo a Pilade di tacere (σίγα' τὰ Φοίβου δ' οὐδὲν ὠφελεῖ μ' ἔπη' | γυνὴ γὰρ ἦδε δωμάτων ἔξω περᾶϊ, vv. 723-724), poiché l'arrivo di Ifigenia dimostra secondo lui che l'opinione dell'amico non ha alcuna validità.

Invece, il ritorno della giovane con la tavoletta tra le mani prova proprio la mutabilità del destino operata dagli dei. Per assicurare l'arrivo del messaggio ad Argo anche a costo di un naufragio e di una perdita della tavoletta, infatti, Ifigenia rivela il contenuto della lettera dopo aver vincolato Pilade ad un giuramento a nome di Artemide e Zeus (mostrando che le regole di un comportamento etico basato sulla lealtà e il rispetto reciproco sono ancora garantite dalla divinità⁴⁹⁸). In essa si rivela che la giovane è ancora viva per un intervento salvifico di Artemide durante il sacrificio. L'annuncio suscita una reazione di stupore espressa dalla riverente eclamazione ὦ θεοί (v. 780), che, seguita dal commento della protagonista τί τοὺς θεοὺς ἀνακαλεῖς ἐν τοῖς ἔμοῖς; mette in risalto un repentino mutamento di giudizio di Oreste di fronte alle alterazioni della fortuna operate dagli dei. Al piacere della notizia ora vorrebbe aggiungere una manifestazione fisica, espressione di affetto, cingendo con braccio incredulo⁴⁹⁹ la sorella (ἀπίστωι περιβαλὼν βραχίονι), che tuttavia si mostra diffidente sull'avere Oreste davanti ai suoi occhi. Lo scetticismo viene dissipato attraverso l'enumerazione di una serie di episodi e *in primis* della mitica discendenza da Pelope (Πέλοπός γε παιδὶ παιδὸς, οὗ 'κπέφυκ' ἐγὼ, v. 807), il cui nome, si ricordi, era posto in apertura del Prologo (v. 1). Il riferimento all'antenato segna, dall'inizio alla fine, il momento in cui i due fratelli si riconoscono. In particolare, oltre alle informazioni di seconda mano che Oreste possiede grazie ad Elettra (la contesa dell'agnello d'oro tra Atreo e Tieste, intessuta su preziose stoffe e i

⁴⁹⁸ La protagonista impiega il termine τιμή, con cui si definisce un atteggiamento pio verso gli individui (stranieri e parenti): Mikalson 1991, p. 191.

⁴⁹⁹ L'espressione di un contatto fisico esprime bene la gioia di Oreste, poiché i greci erano generalmente cauti di fronte a questa manifestazione, specialmente con le vergini o le persone sacre: cfr. Kyriakou 2006, p. 265.

λουτρό⁵⁰⁰ inviati da Clitemnestra prima delle false nozze con Achille), sono la vicenda mitologica della vittoria su Enomao e il riferimento all'oggetto con cui questi viene ucciso⁵⁰¹ a costituire la prova decisiva per l'*anagnorisis*: la presenza della lancia del nonno nella stanza verginale della protagonista ad Argo è, infatti, l'elemento che cancella ogni dubbio dalla mente della ragazza (l'allitterazione prodotta dalla ripetizione della labiale sorda nel verso ne accentua l'importanza anche musicalmente⁵⁰²: Πέλοπος παλαιὰν ἐν δόμοις λόγχην πατρός,| ἦν χερσὶ πάλλων παρθένον Πισάτιδα| ἐκτίσας Ἴπποδάμειαν, Οἰνόμαον κτανών,| ἐν παρθενῶσι τοῖς σοῖς κεκρυμμένην, vv. 823-826), facendole riaffiorare i ricordi già emersi a seguito dell'evento onirico. In effetti, questo oggetto maschile è curiosamente conservato e deposto proprio nella stanza verginale di Ifigenia⁵⁰³ (a cui gli uomini non avevano accesso), dove la giovane aveva sognato di trovarsi. Tuttavia le due scene, secondo Ruobing Xian, si oppongono nel riconoscimento, poiché, se nella visione onirica Ifigenia non individua correttamente il significato del suo sogno, con la conclusione che Oreste è morto, nell'episodio della lancia, l'oggetto viene da lei immediatamente identificato come una prova per l'*anagnorisis*⁵⁰⁴. Entrambi costituiscono comunque un fattore emozionale che solleva nella protagonista dolci ricordi e sentimenti di affetto per la patria e la famiglia, che si intensificano proprio al momento della ricognizione⁵⁰⁵.

Infine, un altro parallelo tra l'oggetto e il sogno si può individuare in termini di movimento⁵⁰⁶: se nella visione notturna Ifigenia sogna di abbandonare la terra

⁵⁰⁰ Il sostantivo λουτρόν designa non solo il bagno rituale, ma anche l'acqua lustrale per i morti (Soph., *El.*, 84) e richiama dunque i verbi ὑδραῖνω e κατάρχομαι del sogno (vv. 54 e 58).

⁵⁰¹ Con questa versione del mito Euripide si allontana dalla tradizione secondo cui Enomao era stato ucciso da Mirtilo, il quale aveva maledetto Pelope in punto di morte. Viene così eliminata l'idea della maledizione e la vicenda assume una connotazione positiva, poiché si conclude con un lieto fine: Pelope uccide il re di Pisa con la sua lancia e libera Ippodamia; cfr. O'Brien 1988, pp. 105 ss.

⁵⁰² L'uso di questa figura di suono in connessione con il mito di Enomao e Ippodamia si individua già in Pind., *Ol.*, I, 70: cfr. Parker 2016, p. 226; Xian 2019, pp. 5 ss.

⁵⁰³ La conservazione della lancia di Pelope nella stanza della ragazza contribuisce ad accrescere il senso della vita familiare e dell'addomesticazione di importanti eventi nella storia della famiglia: Kyriakou 2006, p. 270.

⁵⁰⁴ Xian 2019, p. 6. Cfr. anche Kyriakou 2006, p. 275.

⁵⁰⁵ Kyriakou 2006, p. 269.

⁵⁰⁶ Xian, 2019, p. 6.

taurica e di ritornare ad Argo, questa città rappresenta anche la destinazione finale di Ippodamia, portata via da Pisa ad opera di Pelope⁵⁰⁷.

È un momento di forte tensione emotiva quello cantato nell'amebeo (vv. 827-899), nel quale i due fratelli rendono manifeste le loro reciproche emozioni ed Ifigenia, in particolare, così si rivolge al proprio animo, come in precedenza aveva parlato al suo cuore, quando il sogno l'aveva inasprita (v. 344): ὦ κρείσσων ἢ λόγοισιν εὐτυχοῦσά μου| ψυχά⁵⁰⁸, τί φῶ; (*o anima più fortunata di quanto le parole possano esprimere, che cosa dirò?*, vv. 836-837). Dominata questa volta da un'incontenibile gioia (ἄτοπον⁵⁰⁹ ἡδονάν, v. 842), la protagonista si appella ora alla sua ψυχή, un sostantivo frequente in Euripide nella tradizionale concezione che ne indica il ruolo di agente psicologico attivo all'interno dell'individuo⁵¹⁰, che designa l'anima come la sede della personalità. Tuttavia frammisto alla gioia è anche il timore di Ifigenia che Oreste possa involarsi nell'etere⁵¹¹ (così come ella era stata sottratta al sacrificio in Aulide e trasportata a Tauroi) e sfuggire dalle sue braccia quasi come un'immagine di sogno: δέδοικα δ' ἔκ χειρῶν με μὴ πρὸς αἰθέρα| ἀμπτάμενος φύγηι (vv. 843-844). Se in precedenza la sacerdotessa aveva, infatti, rivelato il suo sogno allo scopo di dissiparne la realizzazione, ora teme che la miracolosa (θαυμάτων πέρα καὶ λόγου πρόσω τὰ δ' ἀπέβη) materializzazione del fratello davanti ai suoi occhi possa involarsi come avviene per le immagini oniriche⁵¹². Una simile rappresentazione si ritrova già in Eschilo, in cui il coro descrive l'apparizione di fantasmi di sogno come espressione di un desiderio apportatore di un vano piacere e conseguenti dolorose illusioni: l'immagine cara che si crede di vedere svanisce, infatti, sui sentieri volatili del sonno (εὔτ' ἂν ἐσθλά τις δοκῶν ὄρᾶν, | παραλλάξασα διὰ| χειρῶν βέβακεν ὄψις, οὐ μεθύστερον| πτεροῖς ὀπαδοῦς ὕπνου κεύθει: Aesch., *Ag.*, 425).

⁵⁰⁷ Il parallelismo con Ippodamia, salvata dal dominio di Enomao, fa dunque intendere al pubblico che anche le peripezie di Ifigenia arriveranno ad una felice conclusione, quando ella sarà sottratta al potere di Toante.

⁵⁰⁸ Nell'edizione di Cropp 2000, p. 124, appare τύχα invece di ψυχά, ma conservo la lezione di L, difesa anche da Kyriakou 2006, pp. 280 ss., la quale osserva l'arbitrarietà dell'emendamento, che con il participio εὐτυχοῦσα diventa problematico.

⁵⁰⁹ L'aggettivo, raro in poesia, è traducibile con il significato di "inaspettato" o "irrazionale": Kyriakou 2006, p. 282.

⁵¹⁰ Sullivan 2000, pp. 111 ss.

⁵¹¹ Parker 2016, p. 235, giudica ridicola l'affermazione presente nel testo, secondo la quale Oreste possa sfuggire attraverso l'etere; tuttavia l'immagine ben si applica all'esperienza di Ifigenia e sembra rievocare una figura di sogno, come quella che la protagonista aveva avuto nella sua visione.

⁵¹² Cfr. anche Kyriakou 2006, p. 282.

Il momento dell'incontro costituisce l'occasione per rievocare nuovamente le personali sfortune della protagonista e, in particolare, l'episodio delle false nozze, culminante nella celebrazione apparente del sacrificio: la menzione delle acque lustrali rimanda allora, attraverso la coincidenza lessicale del termine χέρνυψ, alle stesse lustrazioni che la protagonista aveva sognato di versare sul fratello (φεῦ φεῦ χερνίβων ἐκείνων οἴμοι, v. 861), mostrando che la visione onirica è in parte una proiezione della sua personale vicenda, riprodottasi a livello inconscio con il desiderio di ottenere una contropartita alle sue sofferenze. Tuttavia il sogno si è rivelato essere anche profetico e il riconoscimento del ruolo di un dio viene proprio menzionato da Ifigenia nello svolgimento degli eventi (ἄλλα δ' ἔξ ἄλλων κυρεῖ δαίμονος τύχαι τινός: *ma un evento dall'altro conseguì per vicenda voluta da un dio*, vv. 865 e 867), per cui viene sventato il rischio di sacrificare il fratello: εἰ σὸν γ' ἀδελφὸν ὦ τάλαιν' ἀπώλεσας (v. 866)⁵¹³. Nella riflessione sulla potenzialità del suo atto (ὦ μέλεα δεινᾶς τόλμας· δεῖν' ἔτλαν, | ἔτλαν δεῖν', ὦμοι, σύγγονε: v. 868) Ifigenia non menziona più il sogno – sebbene questo sia un elemento che viene tenuto vivo e a cui il pubblico continua a pensare – caricando su sé stessa ogni responsabilità del rischio corso: ἀπέφυγες ὄλεθρον ἀνόσιον ἐξ ἐμᾶν | δαΐχθεις χερῶν (*sei scampato per poco ad un'empia morte, scannato da queste mani*, vv. 871-872). Il participio del verbo δαίζω sottolinea infatti la selvaggia del suo personale coinvolgimento nell'uccisione del fratello⁵¹⁴, ma si ricollega anche alla riflessione di Agamennone di fronte al dilemma se compiere o evitare il sacrificio della figlia nel precedente eschileo (Aesch., *Ag.*, 208). Il verbo accosta così la ragazza al proprio padre come potenziale assassina di un membro della sua famiglia. Se non troverà una soluzione per salvare Oreste dalla morte, ella sarà, infatti, responsabile di un delitto simile a quello in Aulide, risultando questa volta esecutrice e non vittima del sacrificio⁵¹⁵. Rivolgendosi per la terza volta a sé stessa e alla propria ψυχή, ora con angoscia (τόδε τόδε σὸν | ὦ μέλεα ψυχά, v. 882), la protagonista s'interroga dunque su chi possa intervenire in loro aiuto: τίς ἂν οὔν τάδ' ἂν ἦ | θεὸς ἢ βροτὸς ἢ τί τῶν ἀδοκίτων | πόρον ἄπορον ἐξανύσας | δυοῖν τοῖν μόνοιιν Ἀτρεΐδαιν φανεῖ | κακῶν ἔκλυσιν; (*quale dio o quale mortale o quale degli eventi inattesi apparirà a schiudere il varco ignoto, a liberare dai mali noi, i soli due*

⁵¹³ Il v. 866 è stato trasposto, data l'alta improbabilità che Oreste canti due linee liriche prima e dopo un verso giambico: Kyriakou 2006, p. 286.

⁵¹⁴ Kyriakou 2006, p. 287.

⁵¹⁵ Kyriakou 2006, p. 289.

Atridi?, vv. 895-899). I versi sono corrotti ma il verbo ἐκλύω, che appare solo qui in Euripide, risulta sempre in connessione con gli dei (Soph., *Ph.*, 969; *OT.*, 392), prospettando dunque l'idea che Ifigenia contempli la possibilità di un loro intervento nelle vicende umane. In effetti anche gli eventi di Oreste sono stati determinati dalla divinità: egli è esule dalla patria – dove il potere è retto dal θεῖος Menelao⁵¹⁶ – a causa del morso delle Erinni: ἀλλ'Ἐρυνύων δεῖμα μ'ἐκβάλλει χθονός| ...| ὥσθ'αἵματηρὰ στόμ'έπεμβαλεῖν ἐμοί (vv. 931, 935). Significativo appare qui l'uso di δεῖμα nel suo duplice significato, ad indicare non solo il timore legato alle dee della vendetta familiare, ma anche il terrore provocato dalle visioni allucinatorie, che vengono descritte in maniera simile a dei sogni⁵¹⁷ (così definiti in Aesch., *Pers.*, 162; 210; *Cho.*, 524) e come manifestazione di disagio psicologico. A ciò si deve allora la consultazione dell'oracolo delfico che viene descritta da Oreste come una sorta di rituale di incubazione⁵¹⁸: sedutosi davanti alla cella del dio a digiuno⁵¹⁹, promette di lasciarsi morire se Febo, considerato responsabile della sua sciagura, non lo aiuterà: πρόσθεν ἀδύτων ἑκταθείς| ἐπώμος απορρήξειν θανών, | εἰ μή σώσει Φοῖβος, ὃς μ'ἀπώλεσεν (vv. 973-975). La postura del supplice, espressa dal verbo ἐκτείνω, per cui Oreste è disteso davanti alla cella del tempio (ἄδυτος non si trova in altre tragedie; in Euripide compare sempre al plurale⁵²⁰), ci lascia immaginare un rituale con scopo curativo, in cui il fedele attende supino il risuonare della voce profetica del dio, espressa dal verbo λάσκω (v. 976: ἐντεῦθεν αὐδὴν λακῶν...). Per responso di Apollo l'eroe si spinge così nella terra taurica (Φοῖβός μ'ἔπεμψε δεῦρο διοπετὲς

⁵¹⁶ Il sostantivo appare qui nella sua nozione di “zio”, a ribadire la relazione di consanguineità tra Menelao e Ifigenia e mettere in evidenza i legami familiari. Nel corso della tragedia, inoltre, non appare mai rilevante il problema della reggenza politica di Oreste su Argo, che risulta in secondo piano rispetto all'importanza degli affetti e della famiglia.

⁵¹⁷ Già nei versi finali delle *Coefore* (Aesch., *Cho.*, 1048-1064), Oreste lascia la scena a causa dell'apparizione, solo a lui visibile, delle divinità, che con la loro persecuzione ne causano, nell'*IT*, la follia. In contrasto con l'opera eschilea le visioni non sono però reali, sottolinea Saïd 2013, p. 390, ma solo delle vuote fantasie e proprio in ciò considerabili simili a dei sogni. Come ha ben messo in evidenza Padel 1992, p. 80, inoltre, il mondo infero e la mente costituiscono un *habitat* parallelo, dove risiedono la pazzia, le Erinni e i sogni ominosi.

⁵¹⁸ La stessa pratica viene menzionata nel Terzo Stasimo, per ottenere le profezie oniriche.

⁵¹⁹ Si tratta di una procedura che veniva considerata una cura straordinaria contro i vaneggiamenti della mente: δεσμοὶ δὲ καὶ αἶ τε νήστιδες| δύαι διδάσκειν ἐξοχώταται φρενῶν| ἰατρομάντεις (Aesch., *Ag.*, 1261-1262). Digiuno rituale e particolari condizioni di purezza del malato erano alla base del rito incubatorio perché i pazienti potessero essere predisposti alle visioni: Guidorizzi in AA.VV. 1988, pp. 97-100.

⁵²⁰ Cfr. Eur., *IT*, 1155; 1256 (nel Terzo Stasimo, dove viene fornita una spiegazione eziologica sui sogni).

λαβεῖν| ἄγαλμ' Ἀθηνῶν', vv. 977-978) con la missione di recuperare la statua caduta dal cielo e riportarla ad Atene. In un linguaggio duplice come quello oracolare, il messaggio allude non solo al simulacro della dea, ma designa in termini simbolici, così come erano comunicati i sogni, la stessa Ifigenia (definita ἄγαλμα in Aesch., *Ag.*, 207), che era stata trasportata in terra taurica da Artemide attraverso l'etere. La condizione necessaria e imprescindibile per la salvezza della stirpe dei Pelopidi dipende dal recupero della statua e, implicitamente, della sorella, un piano che Oreste cerca di realizzare chiedendone la cooperazione. L'intervento⁵²¹ delle donne del coro, in proposito, non risulta casuale⁵²² e sembra richiamare alla cautela, affermando che il ribollire della stirpe dei Tantalidi, e dunque l'idea della fine della famiglia, sono in realtà attribuibili all'ira di un *daimon*: δεινὴ τις ὀργὴ δαιμόνων ἐπέζεσεν| τὸ Ταντάλειον σπέρμα διὰ πόνων τ' ἄγει (vv. 987-988). Se il sostantivo ὀργὴ corrisponde precisamente alla collera prodotta dal desiderio di vendetta, che non è tanto legata al divino, quanto attribuibile alle passioni dei due protagonisti, analogamente il termine δαίμων ne rappresenta la condizione psicologica, che si esprime per Ifigenia attraverso il sogno, mentre per Oreste con la situazione di follia⁵²³. Anche il verbo ἐπιζέω, che designa l'atto del ribollire, riproduce attraverso una metafora marina il riscaldarsi delle passioni⁵²⁴ ed è ricollegabile all'elaborazione onirica⁵²⁵, di cui l'idea della distruzione della casa è uno dei simboli principali. Il timore di una realizzazione della caduta della famiglia, interpretando le parole del coro, è perciò solo il frutto di un immaginario dei due protagonisti, perché non si realizzerà. Rafforza questa idea

⁵²¹ Nel Terzo Episodio l'ingerenza del coro nei dialoghi dei protagonisti è piuttosto rara: Kyriakou 2006, p. 320.

⁵²² Kyriakou 2006, p. 320.

⁵²³ Nella Parodo questa entità viene considerata responsabile di aver accompagnato Oreste nell'Ade: ἰὼ δαίμων, | μόνον ὃς με κασίγνητον συλαῖς| Αἶδαι πέμψας (vv. 157-159) e lo stesso termine è impiegato nel definire l'aspetto dell'eroe, quando, visto dai pastori, cade vittima di un accesso di pazzia. Cfr. *supra*, § IV.3; secondo Detienne 1963, p. 52, il termine talvolta può riferirsi ai sogni e Mikalson 1991, pp. 22 ss., lo considera come il fato responsabile dei mali, fato che in *IT* corrisponde all'errore ermeneutico della protagonista.

⁵²⁴ DELG, s.v. "bollire, riscaldare", detto del mare e delle passioni, quasi sempre intransitivo. Pensieri e sentimenti o cambiamenti interiori sono rappresentati in tragedia come il fluire di un liquido nella mente del soggetto, come il sonno è immaginato accompagnato da un flusso di sangue. Cfr. Padel 1992, p. 81. L'idea del violento moto emotivo si individua in Hdt., VII, 13, 7; mentre in Aesch., *PV.*, 370, il verbo composto ἐκζέω riproduce l'ira di Tifone e, in *Eum.*, 861, nonostante il passo risulti corrotto, rappresenta il furore delle Erinni.

⁵²⁵ Il verbo ἐκζέω, altro composto di ζέω, in associazione con l'ambito onirico, si trova in Aesch., *Sept.*, 708-709, collegate alla collera di Edipo e alla maledizione contro i suoi figli.

anche l'aggettivo Ταντάλειον che compare all'inizio del Prologo (v. 1) tra i ricordi positivi⁵²⁶ suscitati dal sogno, ricordi che sono effettivamente menzionati dalla protagonista in questi versi: τὸ μὲν πρόθυμον πρὶν σε δεῦρ' ἔλθεῖν ἔχω | Ἄργει γενέσθαι καὶ σε, σύγγον', εἰσιδεῖν (*già prima che tu arrivassi, fratello mio, avevo il desiderio di tornare ad Argo e di vedere te*, vv. 989-990). Se il verbo εἰσιδεῖν mostrava nel sogno la scena della caduta del cornicione, ora la vista del fratello spinge al tentativo di restaurare la casa paterna, come indica appropriatamente il verbo ὀρθόω, che, riferito all'edificazione di strutture e statue⁵²⁷, istituisce un ulteriore parallelo tra questo passaggio e l'immagine del crollo dell'edificio descritta nel Prologo: θέλω [...] πατρῷον ὀρθόσαι πάλιν (v. 993). L'idea di salvare la famiglia diventa ora la principale preoccupazione di Ifigenia, che è persino disposta ad offrire la sua vita pur di riscattare quella del consanguineo, dimostrando un amore incondizionato e reciproco.

L'espediente con il quale ella pensa di poter conseguire la salvezza arriva, infine, ad allinearsi con la divinità, come specifica la ripresa lessicale di σόφισμα (ταῖς σαῖς ἀνίαις χρήσομαι σοφίσμασιν, v. 1031), usato in precedenza nell'accusa contro la dea in merito ai sacrifici umani (v. 380). Tuttavia ora quegli stessi meccanismi, il cui carattere spietato ella comprende essere solo un pretesto dei Tauri, sono giustificati ad impedirne la crudeltà. Questa moralità si individua anche nel rifiuto categorico di accogliere la proposta di Oreste di uccidere Toante (v. 1020) e si sostituisce con un rituale privo di spargimento di sangue che Cropp definisce *mock-purification*: πόντου σε πηγαῖς ἀγνίσαι βουλήσομαι [...] κάκεῖνο νίψαι, σοῦ θιγόντος ὥς, ἐρῶ (*dirò di voler purificare te con acqua di mare e di lavare anche quello – il simulacro – perché lo hai toccato tu*, vv. 1039, 1041).

L'idea della purificazione attraverso l'acqua corrente della πηγή e quella del mare, che libera da tutti i mali umani, era, ricordiamo, un elemento presente anche nell'interpretazione onirocritica attuata dalla giovane, che ora mostra bene il condizionamento dai fattori psicologici.

Affinché il piano escogitato da Ifigenia possa realizzarsi, la protagonista chiede la complicità e la cooperazione delle donne del coro e rivolge, infine, una preghiera ad Artemide, utilizzando la strategia dialettica basata sul tema della φιλία, che accomuna

⁵²⁶ La menzione di Pelope figlio di Tantalo ricorda il successo nella gara contro Enomao.

⁵²⁷ LSJ, s.v.: *generally, build, raise*. Cfr. Eur., *Pho.*, 1250; Thuc., VI, 66.

non solo gli umani ma anche le relazioni tra gli dei: se la divinità non li aiuterà, allora sarà messa a rischio la credibilità della parola del fratello Apollo (σῶσόν με καὶ νῦν τοῦσδε τ' ἢ τὸ Λοξίου| οὐκέτι βροτοῖσι διὰ σ' ἐτήτυμον στόμα, vv. 1083-1084). La strategia della vittoria si basa dunque sull'identificazione degli uomini con le divinità e con i principi su cui essi si basano⁵²⁸.

IV.8 Secondo Stasimo (vv. 1089-1152)

Mentre Ifigenia, Oreste e Pilade sono entrati nel tempio e si preparano alla fuga, le donne del coro, rimaste sulla scena, intonano un canto nel quale si paragonano all'alcione, un uccello marino, il cui lamento era considerato dai greci simile a quello umano⁵²⁹. La scelta di questo *exemplum* mitologico si deve attribuire, secondo Kyriakou, alla lealtà che le donne promettono alla loro padrona, ma anche al sentimento di solitudine che ora le invade, dal momento che ben presto saranno abbandonate nella terra taurica. Esse compiangono la perdita dei loro mariti, ma soprattutto l'impossibilità di partecipare alle festività greche e a quelle di Artemide *Lochia*, fatto che implica il ritorno in patria, sempre agognato e già espresso nel Primo Stasimo (vv. 450 ss.), come donne libere e in una società civilizzata. Tuttavia, se il Primo Stasimo si chiudeva con l'auspicio di ritornare a casa, in questo secondo canto corale le donne anelano ad un passato che ora vedono come impossibile da raggiungere. Esse si definiscono perciò ἄπτερος ὄρνις (v. 1095), un'espressione che allude alla privazione delle ali, metafora della rappresentazione del desiderio e della capacità di sognare: così la precedente espressione lirica ὀνείροισι συνείην dei vv. 452 ss. viene ora sostituita ed enfatizzata con il ricorso all'anafora dei versi ποθοῦσ' Ἑλλάνων ἀγόρους, | ποθοῦσ' Ἄρτεμιν λοχίαν (vv. 1096-1097), il cui verbo ποθέω

⁵²⁸ Dodds 1929, p. 101.

⁵²⁹ Parker 2016, p. 283. La menzione di questo uccello si trova già in *Il.*, IX, 563, in associazione al lamento, poiché, durante il compianto per la scomparsa del marito Ceice, la giovane Alcione subisce la metamorfosi in uccello marino. L'animale era perciò visto come simbolo di lealtà, ma anche di solitudine nelle avversità: Kyriakou 2006, pp. 349 ss. Forbes Irving 1990, p. 125, riconduce invece la natura dell'uccello marino alla rappresentazione di un quadro di desolazione emotiva e isolamento propria degli eroi che subiscono questa trasformazione.

specifica l'aspirazione per qualcosa che si reputa ormai perduto e che è risultato vano⁵³⁰, come la natura dei sogni generati dal πόθος.

La menzione delle festività costituisce un'occasione celebrativa per l'isola di Delo e per le divinità che in essa vi ebbero i natali, Artemide e soprattutto Apollo, rievocato attraverso la figura del cigno, uccello sacro al dio⁵³¹ e simbolo della divinazione. Il suo canto μελωιδός (v. 1105) sembra essere anticipatore della realizzazione della profezia e le donne non hanno dubbi sul successo del piano di Ifigenia, sicure che il dio veglierà favorevolmente sul ritorno dei greci⁵³². La prima stanza è dunque segnata nella sua apertura e chiusura da due figure ornitologiche che tracciano progressivamente il passaggio da una condizione di incertezza ad una di realizzazione degli eventi. Se il loro destino appare tristemente segnato dalle speranze perdute e dalla mutata fortuna da donne libere a schiave, differente sarà quello della loro padrona, di cui esse prevedono il felice ritorno a casa, sotto gli auspici di Apollo. La sua definizione con l'epiteto ὁ μάντις (v. 1128) ne corrobora la precedente nota profetica⁵³³ simboleggiata dalla figura del cigno. La realizzabilità dell'evento, inoltre, viene suggerita dal ricorso a forme verbali al futuro indicativo (ἄξει: 1124, 1130; ἐπιθωῶξει: 1127; βήσῃ: 1133; ἐκπετάσουσιν: 1135), in contrapposizione alla commistione temporale che caratterizza l'ambigua narrazione onirica.

Rimandi a quest'ultima si trovano comunque nella suggestiva immagine riportata nell'antistrofe finale, nella quale, simili ad uccelli marini, le donne volano sulla scia dell'esule nave che si spinge rapida verso un felice destino. Anche loro desiderano ritornare alla propria città natale e recuperare la perduta giovinezza con la partecipazione alle danze (vv. 1137-1141):

⁵³⁰ LSJ, s.v.: III. *love with fond regret, desire*. DELG, s.v.: *désirer celui ou ce, dont on se sent privé*.

⁵³¹ Nel mito i cigni trainavano il carro di Apollo; il legame tra l'animale e il dio appare già in *Hymn. Apoll.*, I; Plat., *Phae.*, 84e-85b; in uno scolio a Lic., *Alex.*, 425, Calcante è celato nell'aspetto di un cigno, poiché l'animale intonava un canto profetico che ne preannunciava la morte.

⁵³² L'esito felice è chiarito nella stanza finale del canto lirico. Cfr. Kyriakou 2006, p. 351.

⁵³³ Secondo il giudizio dei critici, il riferimento alla capacità profetica di Apollo è l'unica possibile interpretazione in questo canto e sarebbe in relazione con gli oracoli dati ad Oreste: Kyriakou 2006, p. 363. Si è voluto inoltre associare questo passo a *Il.*, I, 69-72, in cui l'indovino Calcante ricoprì il ruolo di guida della nave degli Achei a Troia: Platnauer 1967, p. 155; Cropp 2000, p. 242; Parker 2016, p. 290.

λαμπρούς ἵπποδρόμους βαίην,
 ἐνθ'εὐάλιον ἔρχεται πῦρ·
 οἰκείων δ'ὑπὲρ θαλάμων
 ἐν νότοις ἀμοῖς πτέρυγας 1140
 λήξαιμι θοάζουσα·

(oh potessi salire sulle splendide piste, dove corre il sole ardente con i suoi cavalli; potessi fermarmi sulle camere della casa, muovendo rapidamente le ali nelle mie spalle!)

Il motivo del volo conseguente ad una trasformazione ornitomorfica occorre frequentemente⁵³⁴ nella produzione letteraria euripidea – e specialmente in connessione con il mare – a rappresentare un mezzo di evasione. Tuttavia, queste linee permettono anche di stabilire un nesso con l'immaginario onirico descritto nel Prologo, con il quale esse condividono l'intenso desiderio del *nostos*. L'allusione alla scena, ad ogni modo, è sottolineata dalla presenza di alcuni elementi lessicali ricorrenti, tra cui il θάλαμος, che, oggetto simbolo della nascita della ragazza (v. 209), per metonimia riprende l'espressione παρθενῶσι δ'ἐν μέσοις εὔδειν⁵³⁵ (v. 45), la stanza delle donne nella quale Ifigenia sogna di dormire, insieme alla rievocazione della casa e alla ripresa del sostantivo νῶτον che simboleggia il terremoto.

Nel fantasticare un utopico ritorno a casa, le coreute non si aspettano la realizzazione del loro desiderio e non pregano nessun dio a garantirne il successo, tuttavia, i toni futuri e il riferimento ad Apollo con il suo carattere profetico che caratterizzano il canto corale lasciano aperto uno spiraglio.

Un'ultima considerazione riguarda infine il participio θοάζουσα, una forma verbale ricollegabile all'aggettivo θοός e che risulta in relazione con le ali e il movimento, mentre nel Prologo è associato alla figura di Toante e alla fantasia onirica di Ifigenia di ritornare ad Argo. Nondimeno è significativo ricordare che in alcuni contesti il

⁵³⁴ Cfr. Eur., *Hipp.*, 732-751; *Andr.*, 861-865; *Hel.*, 1478-1494; *Or.*, 1375-1380; *Ion.*, 796-799; *HF.*, 628. Il motivo appare tuttavia già in Alcm., fr. 26. Thumiger 2014, p. 314.

⁵³⁵ Cfr. LSJ, s.v.: I. 1. *an inner room or chamber; women's appartement.*

verbo è associato con la μανία⁵³⁶, lasciando intuire un influsso della componente psicologica nel processo di elaborazione onirica.

IV.9 Quarto Episodio (vv. 1153-1233)

I versi finali del canto corale sono un preludio all'entrata in scena del re dei Tauri, la cui figura trova affinità con il mondo infero e onirico che caratterizza la città. Toante si presenta al tempio per appurare che la consacrazione degli stranieri (riferita con il verbo κατάρχομαι: v. 1154) alla dea sia avvenuta. Ricompare così per mezzo di alcuni elementi lessicali il motivo del sacrificio, emblema della visione. La corrispondenza verbale (Toante adopera lo stesso tempo all'aoristo) tra l'immagine ricordata da Ifigenia nel sogno e questi versi, se messa a confronto, mostra tutta la debolezza dell'esegesi della protagonista di fronte alla veridicità di cui questo è portatore: non solo Oreste non è morto e non sarà ucciso, ma in luogo del sacrificio il verbo κατάρχομαι indica il compimento di un falso rituale purificatorio. Ifigenia si trova già con il simulacro della dea sulle braccia, e il re, colto da stupore, come lascia trapelare l'esclamazione ἔα| τί τόδε μεταίρεις⁵³⁷ ἐξ ἀκινήτων βάρων; (v. 1157) dà inizio a una serrata sticomitia dagli evidenti effetti comici, in cui chiede le motivazioni dello spostamento della statua: τί δ' ἔστιν, Ἰφιγένεια, καινόν ἐν δόμοις; (*che cosa vi è di nuovo, Ifigenia, nel tempio?*, v. 1160). In questa battuta, l'uso dell'aggettivo καινόν rimanda al nesso profetico della visione, a cui Ifigenia contrappone il gesto dello sputare⁵³⁸ (ἀπέπτυσ' Ὅσῃα γὰρ δίδωμ' ἔπος τόδε⁵³⁹, v. 1161) in reazione al preteso orrore che comporterebbe l'azione sacrificale di cui parla il re⁵⁴⁰. L'atto scaramantico generalmente è compiuto per neutralizzare qualcosa che viene ritenuto ominoso⁵⁴¹ e

⁵³⁶ Eur., *Tro.*, 307, 349, attribuito a Cassandra (μανῆς θοάζει); ed in Eur., *Pho.*, 794 indica l'imperversare di Ares.

⁵³⁷ L'immagine stabilisce un'analogia tra Artemide e la protagonista, che prima del sacrificio viene descritta in sospensione sulla pira: ὑπὲρ πυρᾶς| μεταρσία (vv. 24-25).

⁵³⁸ L'azione viene solo riprodotta a livello verbale: Lloyd 1999, pp. 26-28.

⁵³⁹ *Ptuh, do questa parola per senso di Pietà.*

⁵⁴⁰ Platnauer 1967, p. 158; Kyriakou 2006, p. 374; Parker 2016, p. 294.

⁵⁴¹ L'espressione di scongiuro si ritrova in Eur., *Hec.*, 1275-1276, come una reazione apotropaica della regina troiana davanti alle parole di Polimestore, il quale le aveva predetto la morte prematura della figlia Cassandra: Πο. καὶ σὴν γ' ἀνάγκη παῖδα Κασσάνδραν θανεῖν. Ἐκ. ἀπέπτυσ' αὐτῷ ταῦτα σοὶ δίδωμ' ἔχειν (*Po. ed è anche necessario che tua figlia Cassandra muoia. Ec. sputo, che ciò accada a te*). Anche il coro dell'*Agamennone* desidera scacciare così il

che in alcuni casi appare in associazione con i sogni⁵⁴², così come nel passo dell'*Agamennone* (vv. 976-983) già citato in nota (543). La principessa finge di non aver sacrificato le due vittime per rispetto (Ὀσία) della divinità, la quale con un prodigio ne ha manifestato il carattere empio, ma nella realtà non lo desidera e il gesto è uno scongiuro affinché ciò che è richiesto da Toante, il cui κατέρχεσθαι era stato sognato da Ifigenia, non giunga a compimento.

Un'allusione alla visione notturna si individua in effetti in questi versi, nel momento in cui il re domanda in che modo la giovane abbia potuto comprendere che le vittime erano impure (vv. 1165-1167):

Ιφ. βρέτας τὸ τῆς θεοῦ πάλιν ἔδρας ἀπεστράφη. 1165
 Θο. αὐτόματον, ἥ νιν σεισμὸς ἔστραφη χθονός;
 Ιφ. αὐτόματον, ὅψιν δ' ὁμμάτων ξυνήρμοσεν.

(If. La statua della dea si volse indietro dal suo posto.

To. Da sé o la volse una scossa di terremoto?

If. Da sé, chiuse la visione degli occhi).

Lo sdegno della dea si manifesta attraverso un movimento *automaton* che vivifica la statua di culto e la fa muovere dal suo basamento⁵⁴³, con la chiusura degli occhi. A questo organo gli antichi attribuivano una grande importanza nella rappresentazione delle immagini, al punto da evitare la loro realizzazione su un ritratto per impedire

timore del funesto presagio che lo tormenta, come un sogno foriero di sciagure che sembra pronto ad abbattersi sul destino del condottiero dei Greci (vv. 976-983): δεῖμα προστατήριον| καρδίας τερασκόπου ποτᾶται, | μαντιπολεῖ δ' ἀκέλευστος ἄμισθος αἰοιδά, | οὐδ' ἀπόπτύσαι δίκαν| δυσκρίτων ὄνειράτων| θάρσος εὐπειθὲς ἴ-| ζει φρενὸς φίλον θρόνον; (*un'angoscia guardiana svola innanzi sul cuore indovino; un canto non richiesto, non pagato, intona profezie, né, dopo averlo sputato via come sogni indistinti, un coraggio fiducioso tornerà sul trono della mia mente*).

⁵⁴² Van Lieshout 1980, pp. 203 ss. In un frammento euripideo (fr. 533 N), l'azione è legata al mondo onirico e della morte: τερπνὸν τὸ φῶς τόδ' ὃ δ' ὑπὸ γῆ Ἄιδου σκότος| οὐδ' εἰς ὄνειρον ἡδὺς ἀνυρώποις μολεῖν. | ἐγὼ μὲν οὖν γεγῶσα τηλικήδ' ὅμω| ἀπέπτυσ' αὐτὸ κοῦποτ' εὐχομαι θανεῖν (*Piacevole è questa luce; ma la tenebra sotterranea di Ade non giunge dolce agli uomini in sogno. Io, di certo, anche se sono in età avanzata, pure lo sputo via e prego di non morire mai*).

⁵⁴³ Movimenti di simulacri erano riportati in letteratura anche da Caes., *BC.*, III, 105; Tac., *Hist.*, I, 86, Cass. Dio., 46, 33. Attraverso il carattere mobile e il potere visivo le statue mostrano la loro potente natura e le qualità talismaniche: cfr. Steiner 2001, p. 157.

che questo potesse diventare completamente vivo⁵⁴⁴. Gli occhi costituiscono infatti il canale per l'esteriorizzazione delle emozioni e di comunicazione tra mondo interiore ed esteriore⁵⁴⁵. Una mancanza della vista implica pertanto una chiusura alle influenze provenienti dall'esterno (come in Edipo che si acceca per non estendere la macchia dell'incesto: *OT*, 1360-1390), e permette una visione intima più approfondita che implica la conoscenza. La cecità è infatti una prerogativa dei profeti.

Per giustificare il movimento spontaneo della statua, espresso dal verbo ἀποστρέφω, Toante, alquanto scettico sul prodigio (ora è lui a esaminare la questione in modo razionale), avanza la spiegazione naturale di un terremoto, facendo così riaffiorare un elemento chiave nella narrativa del sogno. Se questo aveva significato l'allontanamento dell'eroina dalla sua patria e il crollo della famiglia, ora il polarismo semantico implicato dal verbo, come fa notare Burnett⁵⁴⁶, arriva anche a definire, *ex contrario*, il ritorno al proprio luogo di origine (*Il.*, XV, 62; *Hdt.*, VIII, 94; *Xen.*, *Cyr.*, IV, 3, 1; *Thu.*, IV, 97; V, 175), che, data la sovrapposizione tra le due figure, quella divina e quella umana, lascia immaginare un compimento del *nostos* sognato e tanto desiderato. Non si tratta infatti di una causa sismica, secondo Ifigenia, ma di un movimento αὐτόματον, che si compie da sé, senza agenti esterni⁵⁴⁷, prodotto dallo sdegno della dea per i delitti commessi dai due prigionieri.

Il pretesto con cui motivare la trasposizione del simulacro è, dunque, la necessità di purificarlo sotto l'etere (σεμνόν γ' ὑπ'αἰθέρ', ὥς μεταστήσω φόνου, v. 1177), lo stesso elemento al quale la protagonista aveva rivelato il suo sogno per stornare il compimento nefasto⁵⁴⁸. L'efficacia del rituale viene in un certo senso confermata dall'affermazione della buona sorte di Oreste (τὸν μόνον Ὀρέστην εὐτυχεῖν, v. 1183), a cui l'astuta eroina mescola l'ingannevole notizia della sopravvivenza del padre. Se in questa battuta si individua ancora una rapida rievocazione della visione, il cui aggettivo μόνος rappresentava l'unica colonna conservata al crollo della casa, il

⁵⁴⁴ Brillante 1991, p. 108; Kris-Kurz 1980, p. 81.

⁵⁴⁵ Padel 1992, pp. 59 ss.

⁵⁴⁶ Burnett 1971, p. 60.

⁵⁴⁷ LSJ, s.v.: 4. *of events, happening of themselves, without external agency.*

⁵⁴⁸ Se la narrazione di un cattivo presagio possiede una funzione apotropaica, non sembrano comunque esserci indicazioni su una cancellazione della macchia mediante esposizione all'aria aperta e anzi si riteneva che il *miasma* potesse estendersi agli altri elementi e specialmente al sole: Kyriakou 2006, p. 377. Normalmente il rituale di purificazione della statua della divinità consisteva in bagni purificatori presso fiumi, sorgenti o in mare; l'oggetto di culto poteva essere portato fuori o lavato in loco se anche il tempio risultava contaminato dalla macchia: Parker 1983, p. 27.

pubblico, ricordando che fu Ifigenia a mal interpretare la morte del fratello e non quella del padre, ora vede un personaggio più consapevole della verità.

Si svela così il vero significato della visione notturna che prevedeva il lavaggio della vittima con acqua, e che altro non rappresenta se non la purificazione di Oreste dal matricidio⁵⁴⁹ (ἀγνοῖς καθάρμοις νιν νίψαι, v. 1191). L'uso dell'elemento marino per la cancellazione della macchia⁵⁵⁰ (θάλασσα κλύζει πάντα τάνθρώπων κακά, v. 1193) trova corrispondenza nell'espressione ὑδραίνειν αὐτὸν ὡς θανούμενον, che ravviva il carattere veritiero e non mendace della visione: di fronte alla minaccia di morte, l'unica maniera per la sacerdotessa di salvare suo fratello è recarlo al mare, lì dove era stato catturato, con il pretesto di un rituale segreto. Ironicamente Toante ne elogia la ηὐσέβεια e la προμηθία (v. 1202), ritenendo che il gesto di Ifigenia si preoccupi di tutelare la città e i suoi abitanti dalla macchia del matricidio⁵⁵¹; il termine, in realtà, nasconde ambiguamente un'allusione alla preveggenza, intesa anche in senso profetico, e dimostra come la giovane abbia riadattato nei fatti il significato del suo sogno. Il sostantivo, infatti, che forma il nome del personaggio mitologico di Prometeo, dotato nell'omonima tragedia eschilea di virtù premonitrici⁵⁵², designa non solo la capacità di prevedere e utilizzare la τέχνη⁵⁵³, ossia i mezzi per poter superare una data situazione, ma anche l'arte della chiaroveggenza e dell'interpretazione onirica. In Eschilo, il figlio di Themis⁵⁵⁴ insegna ai primi mortali i differenti tipi di profezia τρόπους τε πολλοὺς μαντικῆς ἐστοίχισα, | κᾶκρῖνα πρῶτος ἐξ ὀνειράτων ἃ χρή| ὕπαρ γενέσται, κληδόνας τε δυσκρίτους| ἐγνώρισ' αὐτοῖς ἐνοδίους τε συμβόλους (*poi spieghi i diversi tipi di divinazione: per primo insegnai a discernere le visioni veridiche che vengono in sogno, e a riconoscere le voci confuse dei presagi, gli indizi da trarre dagli incontri*: vv. 484-487), aiutandoli ad

⁵⁴⁹ Trieschnigg 2008, p. 471.

⁵⁵⁰ Sembra che il sale contenuto nell'acqua di mare fosse usato proprio allo scopo di pulire e purificare: Parker 1983, p. 227.

⁵⁵¹ Kyriakou 2006, p. 382.

⁵⁵² Aesch., *PV.*: 101-102: πάντα προυξεπίσταμαι| σκεθρῶς τὰ μέλλοντ'; ai vv. 707 ss., inoltre, il Titano predice il destino di Io e più avanti la profezia che Zeus sarà detronizzato da suo figlio.

⁵⁵³ Aesch., *PV.*, 85-87: ψευδωνύμος σε δαίμονες Προμηθέα| καλοῦσιν' αὐτὸν γάρ σε δεῖ προμηθείας, | ὅτῳ τρώπῳι τῆσδ' ἐκκυλισθήσῃ τέχνης. Al Titano veniva infatti attribuita l'invenzione del fuoco che egli donò agli uomini. Sul mito di Prometeo e il fuoco cfr. Vernant 2001, pp. 273 ss.

⁵⁵⁴ Aesch., *PV.*, 18: τῆς ὀρθοβούλου Θέμιδος αἰπυμῆτα παῖ; 210-211: ἐμοὶ δὲ μήτηρ οὐχ ἄπαξ μόνον Θέμις| καὶ Γαῖα, πολλῶν ὀνομάτων μορφὴ μία.

uscire dalla condizione di *vita animalium ritu* che li confina in un contesto irreal e indeterminato come quello dei sogni⁵⁵⁵: οἱ πρῶτα μὲν βλέποντες ἔβλεπον μάτην, | κλύοντες οὐκ ἤκουον, ἀλλ'ὄνειράτων| ἀλίγκιοι μορφῇσι τὸν μακρὸν βίον| ἔφυρον εἴκῃ πάντα (*gli uomini primitivi, guardando, guardavano invano, pur ascoltando non sentivano, ma, simili alle forme dei sogni, per la larga durata della vita mescolavano tutto confusamente*, vv. 448-449). Ponendo l'accento sull'inadeguatezza delle loro capacità sensoriali, il poeta chiarisce la differenza della condizione degli esseri umani primitivi prima di Prometeo⁵⁵⁶, immersi in un mondo da sogno ed incapaci di discernere la verità.

La προμηθία di Ifigenia, allora, può interpretarsi metaforicamente come un passaggio dalla condizione ferina e feroce che caratterizza la sua permanenza nella terra barbara dei Tauri verso un mondo più civilizzato e reale, con l'acquisizione dell'arte onirocritica. Anche la preghiera che Ifigenia rivolge ad Artemide per la felice realizzazione del piano di riscatto per sé e per la sua famiglia contiene, infatti, la promessa di un luogo di culto meno disumano ed adatto alla dea: ἦν νίψω φόνον| [...] καθαρὸν οἰκήσεις δόμον, | εὐτυχεῖς δ'ἡμεῖς ἐσόμεθα (vv. 1230-1232). La preveggenza della protagonista, allora, si riferisce ad un piano di salvezza che corrisponde alla giusta interpretazione del sogno: la purificazione del fratello dalla macchia del matricidio⁵⁵⁷, insieme a quella della statua.

L'episodio si chiude con l'uscita di scena dei celebranti la processione, i quali lasciano sole le donne del coro ad intonare il Terzo Stasimo, un canto significativo e centrale per la tematica onirica nel dramma.

IV.10 Terzo Stasimo (vv. 1234-1283)

La specificità di questo canto risiede nella tipologia dell'inno, dal carattere ditirambico e strutturato in una coppia strofica priva di epodo, che celebra il dio

⁵⁵⁵ Sull'analisi del passo e della tragedia, cfr. Abbate 2007, pp. 119 ss.

⁵⁵⁶ Solmsen 1949, p. 141; Abbate 2007, pp. 126 ss. Griffith 1983, *ad loc.*

⁵⁵⁷ Trieschnigg 2008, p. 471, ricollega l'espressione νίψω φόνον al sogno di Ifigenia, il cui verbo ὑδραίνω, polisemico, allude anche alla purificazione dal matricidio. Nella narrazione onirica, infatti, il verbo si trova al modo infinito presente, un aspetto che rappresenta anche la non compiutezza dell'azione ed il suo carattere "aperto", a indicare che la storia non si è conclusa.

Apollo, in qualità di autorità oracolare⁵⁵⁸. Se le donne del coro durante lo svolgimento della tragedia si sono sempre mantenute caute e neutrali nell'esprimere giudizi nei confronti delle divinità⁵⁵⁹, mostrando tuttavia un atteggiamento comprensivo ed empatico verso la loro padrona, ora manifestano apertamente la loro fiducia al dio, in relazione alla sua infallibilità mantica, apparentemente contrapposta al carattere dei sogni.

Si è dibattuto molto sul suo significato e, secondo Cropp, la celebrazione del dio serve a puntualizzare che l'inganno e la fuga dei Greci si realizzano attraverso il sostegno di Apollo⁵⁶⁰. Una motivazione corretta ma semplicistica per Kyriakou, la quale non la ritiene sufficiente a giustificare il carattere celebrativo, in connessione con la veracità degli oracoli e l'eziologia sui sogni. Per Trieschnigg il canto del coro serve invece a rilevare la differenza di prospettiva tra la visione del pubblico⁵⁶¹, che assiste allo svolgimento dei fatti in maniera più oggettiva e completa, e quella dei protagonisti (da cui differisce quella del coro), i quali invece mostrano un atteggiamento incostante e soggetto a repentini cambiamenti verso gli dei.

Aprendosi con un elogio alla prole dei due gemelli (l'espressione εὖπαις ὁ Λατοῦς γόνος include forse, anche se in maniera marginale, un riferimento alla dea Artemide⁵⁶², dato che il qualificativo εὖπαις ricorre nel designare l'insieme dei figli⁵⁶³ e, arricchito dal pleonastico γόνος, sembra ribadire la pluralità della stirpe⁵⁶⁴), la

⁵⁵⁸ Platnauer 1967, p. 161; Cropp 2000, p. 247; Kyriakou 2006, p. 391; Trieschnigg 2008, p. 472; Parker 2016, p. 304.

⁵⁵⁹ Kyriakou 2006, pp. 393 ss.

⁵⁶⁰ Cropp 2000, p. 59.

⁵⁶¹ Trieschnigg 2008, p. 472.

⁵⁶² La menzione di Latona appare già nella preghiera conclusiva che Ifigenia rivolge alla dea Artemide a conclusione del Terzo Episodio (ὦ Διὸς Λατοῦς τ' ἄνασσα παρθέν', v. 1230). La dea, inoltre, viene ricordata insieme al fratello gemello nell'*Inno Omerico ad Apollo* (*Hymn., Ap.*, 15), a cui questo canto sembra ispirarsi: per le affinità con l'opera omerica cfr. Burnett 1971, pp. 70 ss.; Whitman 1974, p. 31. Per Kyriakou 2006, p. 396, la dea non è inclusa in questa celebrazione.

⁵⁶³ Eur., *Hec.*, 810; *Ion.*, 491; *Suppl.*, 955

⁵⁶⁴ In Eur., *Her.*, 689, la stessa espressione è impiegata, però, in riferimento al dio delfico. Tuttavia, i primi versi della stanza sembrano in questo caso includere anche la dea Artemide: εὖπαις ὁ Λατοῦς γόνος | ὃν ποτε Δηλιάσιν καρποφόροις γυάλαις | «ἔτικτε» χρυσοκόμαν, | ἐν κιθάραι σοφόν, ἃ τ' ἐπὶ τόξων | εὖστοχίαι γάνυται' (vv. 1234-1237): nell'ultima proposizione, il pronome relativo femminile, presente in L, viene sostituito in alcune edizioni (Diggle, Burges) da ὅστ', eliminando il riferimento alla dea. Seguo il commento di Ferrari 2015a, p. 179, Albin 1987a, pp. 78-79, e Parmentier 1964, p. 161, i quali ritengono valida la lezione del manoscritto *Laurentianus* e riferiscono l'epiteto εὖστοχίαι alla dea.

celebrazione passa a narrare il trasferimento del dio dall'ambiente marino⁵⁶⁵ di origine (ἀπὸ δειράδος εἰναλίας, v. 1240) alle cime del monte Parnaso, in una descrizione che propone un ritratto del tutto originale dell'infante prodigioso⁵⁶⁶. Ancora bambino egli uccide il drago Pitone, custode dell'oracolo, occupandone le sacre sedi: μαντείων δ'έπέβας ζαθέων⁵⁶⁷. Apollo si insedia ἐν ἀψευδεῖ θρόνῳ, per dispensare le profezie da sotto i penetrali della cella (μανθείας βροτοῖς θεσφάτων νέμων| ἀδύτων ὕπο: vv. 1254-1256), davanti alla quale si era disteso lo stesso Oreste per ricevere il responso (vv. 973-975). L'aggettivo ἀψευδής ribadisce il carattere veridico della sede oracolare, in contrapposizione ai giudizi pronunciati da Ifigenia e Oreste ai vv. 569-571, e successivamente ai vv. 711-715: ὁ Φοῖβος μάντις ὦν ἐψεύσατο. A giustificare l'atteggiamento pessimistico dei due personaggi in questo passo è il profondo ταραγμός che è presente tra gli dei e i mortali (ἐν τε τοῖς θειοῖς ἐνι| κὰν τοῖς βροτείοις', vv. 572-573). Un effettivo disordine si può scorgere non solo nelle peripezie dei protagonisti, ma anche tra gli dei, come dimostra questo Terzo Stasimo, che nell'antistrofe narra la reazione di Gea alla sottrazione dell'oracolo della figlia Temis da parte di Apollo (vv. 1259-1269):

Θέμιν δ'έπει Γαῖαν
 παιδ'άπενάσσατο < > ἀπὸ ζαθέων 1260
 χρηστηρίων, νυχία
 Χθὼν έτεκνώσατο φάσματ'ό<νείρων>,
 οἱ πόλεσιν μερόπων τά τε πρῶτα
 τά τ'έπειθ'ά τ'έμελλε τυχεῖν 1265
 ὕπνῳ κατὰ δνοφερὰς χαμεύ-
 νας έφραζον' Γαῖα δὲ τὰν
 μαντεῖον ἀφείλετο τιμὰν
 Φοῖβον φθόνῳ θυγατρός.

⁵⁶⁵ L'ambientazione marina è spesso sottolineata nel dramma.

⁵⁶⁶ Mirto 1994, p. 85.

⁵⁶⁷ Il sintagma μαντείων ζαθέων, al plurale, sembra indicare l'esistenza di almeno due luoghi di culto. Se secondo Parker 2016, p. 311, si tratta di una definizione imprecisata per indicare il tempio, adducendo il parallelo di Eur., *Ion.*, 66, il testo narra comunque l'esistenza di due tipi di oracolo, la cui pluralità viene ribadita pochi versi dopo: ἀπὸ ζαθέων χρηστηρίων (v. 1260).

(Ma quando (Apollo) spodestò dai sacri oracoli Temi, figlia di Gaia, Cthon generò fantasmi notturni <di sogni>, che, durante il sonno in letti tenebrosi, dicevano alle città dei mortali le cose passate, le cose seguenti e quelle che stanno per accadere. Ma Gaia strappò l'onore mantico⁵⁶⁸ a Febo per invidia della figlia).

Da questo passo si evince che alla base della creazione dei sogni da parte della Terra vi è il sentimento del φθόνος, un sostantivo che occupa una posizione centrale nel verso, ponendosi a conclusione della prima parte della spiegazione eziologica (vv. 1259-1269). Con questo si designa talvolta l'indignazione o piuttosto la gelosia tra le divinità⁵⁶⁹, ma soprattutto il rapporto tra gli dei e gli uomini, nel tentativo di ridurre l'eccessiva felicità⁵⁷⁰. Il termine compare anche in un passo dell'*Alceste* (1125-1135), nel quale Admeto, incredulo al rivedere la moglie morta, cerca di trattenere la gioia considerando la sua immagine come un fantasma degli inferi (Αδ. ὄρα γε μή τι φάσμα νερτέρων τόδ' ἦ), ma Eracle lo rassicura e così afferma: Ηρ. ἔχεις φθόνος δὲ μή γένοιτό τις θεῶν (*così sia; ti stia lontana l'invidia degli dei*, v. 1135), con un'espressione che, fa notare Paduano, ha valore apotropaico contro lo sgomento che ispira, individualmente e antropologicamente, l'eccesso di felicità⁵⁷¹. I fantasmi vengono dunque considerati come un prodotto generato dall'invidia per favorire gli uomini a scapito di Apollo e le νυχία φάσματ' ὀνείρων> sono dunque una creazione di Gea con uno scopo ingannevole e competitivo nei confronti di Febo: togliergli gli onori degli oracoli, rimpiazzati, o meglio, resi meno appetibili delle apparizioni

⁵⁶⁸ Sul sostantivo τιμή, Kyriakou 2006, p. 401, ipotizza che il termine abbia una sfumatura pecuniaria, e suggerisce che l'onore sottratto a Delfi consistesse anche nel fornire predizioni gratuite attraverso i sogni, in contrapposizione alle spese che il fedele doveva sostenere mettendosi in viaggio da altre città (così si spiegherebbe l'espressione πόλεσιν μερόπων), insieme al pagamento di un compenso per la prestazione mantica. Nonostante la studiosa affermi che non vi è un riferimento esplicito a questo aspetto, l'ipotesi non sembra azzardata, data la ripetizione dello stesso termine al v. 1280, che sembra enfatizzare, insieme all'aggettivo πολύχρυσα (v. 1275) la componente della ricchezza (tema trattato all'inizio del Primo Stasimo: vv. 415-416).

⁵⁶⁹ Normalmente gli dei non manifestano invidia tra loro, ma cercano di salvaguardare i propri interessi: Kyriakou 2006, p. 404.

⁵⁷⁰ LSJ, s.v. φθόνος: *ill will or malice; jealousy*; cfr. DELG: *chagrin causé par le bonheur mérité d'autrui. Melveillance des dieux abaissant l'homme dont le bonheur est excessif*.

⁵⁷¹ Paduano 2015, p. 146.

oniriche, le quali, dispensate quando i mortali dormono in giacigli tenebrosi (χαμείνη⁵⁷²), rivelano (ἔφραζον) il passato, il presente e il futuro.

Sul verbo φράζω Trieschnigg osserva che il termine possiede il significato di “mostrare” e “dire” e propende per quest'ultima opzione, data la presenza nel testo del sostantivo ἐνοπιάς (v. 1276), che ne indica una connotazione basata sull'oralità. Questa caratteristica avvicina la “creazione onirica” di Ghe ai sogni descritti nei poemi omerici, la cui figura, volando, arriva sul capo del dormiente a comunicargli un messaggio⁵⁷³. A caratterizzare questi primi sogni ctoni sono dunque l'oralità e la relazione diretta tra sognatore e sogno, di origine divina.

Sul fatto che questa modalità oracolare possa coincidere con il rituale dell'incubazione, Kyriakou esprime dei dubbi con una motivazione poco attendibile⁵⁷⁴, ma molti critici sono a favore di questa teoria⁵⁷⁵ e si può forse ricordare che tale pratica, consistente nel riposare sul suolo sulla pelle di un animale sacrificato, non era patrocinata dagli dei olimpi⁵⁷⁶, e in tal senso risulta una vera e propria rivalsa da parte di Gea. L'*enkoimesis* nasce come culto della terra e dei morti preellenici e sembra pertanto essere plausibile in un contesto sulla eziologia dei sogni, dato il loro carattere ctonio⁵⁷⁷. Dallo stasimo è possibile invece cogliere forse

⁵⁷² Il sostantivo è una parola composta da χαμαί ed εὐνή ed indica dunque un luogo di riposo a contatto con la terra, che ben si presta alla ricezione degli oracoli di Chton.

⁵⁷³ Dodds 2016, p. 150; Levy 1982, pp. 34 ss.; Brillante 1991, p. 20; Trieschnigg 2008, p. 474.

⁵⁷⁴ Ritenendo che chi va in cerca di un responso non deve necessariamente trascorrere una notte nel tempio a dormire per terra Kyriakou 2006, p. 401, rigettava questa possibilità.

⁵⁷⁵ Parker 2016, pp. 312 ss.; Platnauer 1967, p. 165; Cropp 2000, p. 251; Matteuzzi in Albini 1987a, p. 109; Brillante 1991, pp. 40 ss.

⁵⁷⁶ Dodds 2016, p. 157. In Omero non si parla di incubazione, ma secondo lo studioso ciò non significa che non esistesse, giacché era già conosciuta dagli Egizi (cfr. Gadd 1948, p. 26) e dai Minoici, come si evince dal ritrovamento di terrecotte a Creta (BSA, 9, pp. 356 ss.), rappresentanti membra umane forate per essere appese, che sono interpretate come offerte votive ad un santuario risanatore: Dodds 2016, p. 174. Un'eccezione è rappresentata, tuttavia, dal sogno di Bellerofonte descritto in Pind., *Ol.*, XIII, 65-82, che farebbe riferimento ad un culto di Asclepio associato poi ad Atena databile già a partire dalla fine del VI sec. a.C.: cfr. Dorati 2013, pp. 27-49; sul mito vedi Jouan 1995, pp. 271-287.

⁵⁷⁷ Si ritiene, infatti, che il santuario delfico, in origine, fosse legato ad una divinazione attraverso il sogno di tipo incubatorio: Dodds 2016, p. 157, n. 49, p. 174; Brillante 1991, p. 41; Guidorizzi 2013, pp. 39 ss. Nel testo si esplicitano solo le funzioni profetiche, ma si può supporre che esso fosse in connessione con un culto della salute, dal momento che Oreste si rivolge al dio per poter sanare la sua follia.

l'esistenza di un'incompatibilità tra pratiche oniriche incubatorie, gratuite, rispetto all'oracolo delfico⁵⁷⁸.

L'oracolo della Terra rivelava probabilmente non solo gli eventi passati e quelli futuri, ma anche il presente, poiché l'espressione τὰ τ'ἔπειθ' ἃ τ'ἔμελλε τυχεῖν indica qualcosa vicino al presente in rapporto agli eventi futuri⁵⁷⁹. Questo tratto si può individuare anche nel sogno di Ifigenia, caratterizzato dalla commistione di tempi verbali appartenenti alle tre dimensioni temporali.

Invece, l'elemento fonico, che sembra in principio essere comune a sogni ed oracoli, permane come una particolarità della predizione oracolare. Nella visione della giovane argiva la presenza della voce resta solo un debole retaggio; lo φθέγμα ἀνθρώπου le appare ormai impercettibile e, nonostante l'aspetto sinestesico della sua visione, ella è solo in grado di discernere (erroneamente) il significato degli elementi visuali. Ciò si può spiegare mediante la seconda parte dello Stasimo, in cui Apollo presenta un'immediata richiesta di intervento (ταχύπους δ' ἔς Ὀλυμπόν ὁρμαθεῖς ἄναξ, v. 1270) a Zeus per placare la μῆνιν della dea (v. 1273) e che pare determinare dunque un cambiamento nelle modalità profetiche. Questo sostantivo designa l'ira motivata dall'ingiuria, un sentimento che comporta conseguenze sull'intera comunità, poiché è causa di confusione nell'ordine cosmico⁵⁸⁰, e richiama il παραγμός di cui sopra, che è interpretabile come la ragione del valore menzognero che Ifigenia le attribuisce.

Appare evidente dunque la differenza tra le prospettive oniriche presentate rispettivamente da Eschilo ed Euripide: nel Prologo delle *Eumenidi*, il poeta presenta Gea come la prima profetessa (πρωτόμαντιν Γαῖα, v. 2) e descrive una successione pacifica tra le potenze primordiali ctonie e quelle olimpiche; non vi è una differenziazione tra le due modalità oracolari, che appaiono già integrate, e anzi

⁵⁷⁸ Kyriakou 2006, pp. 401 e 407. Lo stasimo parla infatti di un santuario di Apollo πολύχρυσα (v. 1275) e di τιμὰς (v. 1280), un sostantivo che sembra alludere anche al valore in termini economici.

⁵⁷⁹ Kyriakou 2006, p. 403; Cederstrom 1972, p. 183; Collard 1975 nel suo commento alle *Suppl.* 551, ritiene che il futuro prossimo sia equivalente al presente; inoltre, in Eur., *Ion.*, 7, l'oracolo delfico annuncia ai mortali il presente e il futuro: τὰ τ' ὄντα καὶ μέλλοντα θεσπίζων ἄεί. La stessa prerogativa viene attribuita agli indovini: cfr. *Il.*, I, 70: Calcante aveva ricevuto il dono profetico da Apollo e la capacità di vedere gli eventi passati, presenti e futuri; Eur., *Hel.*, 13-14; 922-923: stessa facoltà possiede Teonoe.

⁵⁸⁰ Kyriakou 2006, p. 404. Sulla *menis* cfr. Muellner 1996, pp. 5 ss.

l'apparizione di Clitemnestra alle Erinni dormienti nel tempio di Apollo tende ad associare oracoli e sogni e a valorizzare la veridicità di questi ultimi.

Euripide fornisce, invece, un quadro più movimentato, umanizzato, ironico e sorridente della lotta del potere tra divinità ctonie e olimpiche. Zeus reagisce con una sonora risata (γέλασε, v. 1274) e in maniera benevola alle richieste del figlio; il disordine originato da tale rivalità non sembra costituire per lui una grande preoccupazione, anzi, il desiderio di Apollo di conseguire ricchezze⁵⁸¹ (πολύχρυσα θέλων λατρεύματα σχεῖν, v. 1275), che pare voler concorrere con il ricco santuario di Artemide taurica (πρὸς σάν ἀύλάν, εὐστύλων ναῶν χρυσήρεις θριγκούς, vv. 128-129), gli suscita ilarità (vv. 1276-1277):

ἐπὶ δ' ἔσεισεν κόμαν παῦσαι νυχίους ἐνοπάς,
ὑπὸ δ' ἄλατοσύναν νυκτωπὸν ἐξεῖλεν βροτῶν,

(scosse la chioma per far cessare le voci notturne e strappò ai mortali la verità delle visioni).

Il gesto che il padre degli dei compie, indicato dal verbo σείω⁵⁸², trova una corrispondenza nella descrizione onirica, la cui scossa aveva provocato il crollo della casa (v. 46) e che, nel *mock-purification*, viene considerata da Toante come la possibile causa del rivoltamento della statua di Artemide. Il movimento riproduce pertanto a livello simbolico l'azione di sconvolgimento e il conseguente ristabilimento dell'ordine, che regna sia tra gli dei sia tra i mortali. È la chioma di Zeus, il suo capo, a ripristinare la pace e la fine della contesa, stabilendo la cessazione delle voci; ciò che resta sono allora delle visioni notturne (νυκτωπὸν) private di ἄλατοσύναν. Sull'*hapax*

⁵⁸¹ Questo elemento secondo Mastronarde 2010, p. 142, n. 114, permette di istituire insieme ad altri un parallelismo tra la figura di Apollo e quella di Oreste, di cui il coro, nel Primo Stasimo, ipotizza l'arrivo in terra taurica a seguito del desiderio di ricchezza (v. 411: φιλόπλουτον ἄμυλλαν). Altri elementi comuni sono rappresentati dall'uccisione del drago, che risulta affine al matricidio di Oreste (in Aesch., *Cho.*, 549, egli si identifica con un δράκων, mentre Clitemnestra è definita come un'ἑχιδνα al v. 994 e una δράκαινα in *Eum.*, 128). Per il delitto entrambi chiedono l'aiuto di un dio (Apollo a Zeus e Oreste al dio delfico), infine il mito racconta l'infanzia del dio mantico tra le braccia della madre, rievocando l'immagine di Oreste ancora bambino nelle braccia di Ifigenia (*IT*, 233-234).

⁵⁸² Nel testo si verifica in realtà una tmesi del verbo ἐπισειώ che allude al movimento dello scuotere la testa in avanti e il cenno del capo: Cropp 2000, p. 252.

νυκτωπός, tradotto con il significato di “notturno”, “che appare di notte⁵⁸³”, si potrebbe forse aggiungere che si tratta di un aggettivo composto da due elementi: νύκτερος e ὤψ⁵⁸⁴, i quali forniscono una nota informativa interessante sul carattere di queste visioni, dal momento che, private di tratti fonici, si contraddistinguono dalle predizioni oracolari per l'aspetto esclusivamente visivo.

Accade perciò, come nel caso di Ifigenia, che le visioni oniriche siano solo una serie di immagini simboliche prive di una spiegazione e pertanto difficili da comprendere, un tratto che, tuttavia, non comporta una mancanza di verità: il v. 1277, come già ha fatto notare Trieschnigg, può essere, in effetti, inteso in maniera duplice, da un lato, mostra la falsità delle visioni, e dall'altro, il fatto che la verità nei sogni è nascosta ai mortali⁵⁸⁵. Il verbo ὑπεξαίρέω (nel testo diviso per tmesi) indica, infatti, un processo di sottrazione per sé che non include tanto un'eliminazione, quanto un'appropriazione dell'oggetto implicato⁵⁸⁶.

L'intervento di Zeus placa la contesa, ristabilisce il valore degli oracoli apollinei e la fiducia nei mortali, grazie alla quale il santuario si trasforma in un centro molto frequentato da parte degli stranieri (vv. 1280-1283):

καὶ τιμὰς πάλιν θῆκε Λοξίαι
πολύανורי δ'έν ξενόεντι θρόνῳ θάρση βροτοῖς
θεσφάτων αἰοιδᾷς.

(diede di nuovo gli onori al Lossia e pose fiducia ai mortali nei versi degli oracoli sul trono frequentato da stranieri).

Osservando il sintagma πολυάνורי δ'έν ξενόεντι θρόνῳ, si può notare che l'attributo ξενόεντι fornisce un'informazione interessante sul tipo di frequentazione che l'oracolo guadagna dopo l'intervento di Zeus, mentre l'aggettivo πολυάνωρ⁵⁸⁷, in

⁵⁸³ DELG, s.v.: *qui apparaît de nuit*.

⁵⁸⁴ LSJ, s.v.; tuttavia Kyriakou 2006, p. 115, basandosi sul commento di Mastronarde a Eur., *Pho.*, 128-129, afferma che gli aggettivi euripidei in -ωπός sono un manierismo che non implica una differenza di significato dal tradizionale aggettivo.

⁵⁸⁵ Trieschnigg 2008, p. 474. Cropp 2000, p. 252; Lennig 1969, p. 199.

⁵⁸⁶ LSJ, s.v.: *remove for one's own advantage*.

⁵⁸⁷ Il termine occorre anche in Aesch., *Ag.*, 61-62, a designare Elena, per la quale Zeus ξένιος, il dio degli ospiti, stabilisce che insorgano molte battaglie.

posizione iniziale, contribuisce a rafforzare l'aspetto di un luogo che registra abitualmente il passaggio di un gran numero di persone. Se raffrontato alla precedente espressione πόλειςιν μερόπων (v. 1264), nella quale si indicano le città a cui la dea Terra manda i suoi oracoli onirici, si può forse pensare che i versi si riferiscano al verificarsi di una temporanea interruzione o della mancanza di una presenza straniera nel santuario apollineo, dal momento che il termine πόλις compare nel testo ad indicare la città barbara di Tauroi, definita come una vera e propria città⁵⁸⁸. È proprio in un contesto marginale e “alieno” alla civiltà, definito più volte ἄξενος (aggettivo che si contrappone a ξενόεις, il cui significato è quello di “ospitale”), che la protagonista compie il suo sogno, ad esemplificare una delle carenze di cui soffre l'oracolo delfico a causa della creazione delle visioni notturne da parte di Gea; si tratta di una situazione momentanea che si dissolve, però, con la riappropriazione del trono da parte di Apollo.

È significativo, invece, che a partire dalla seconda metà del V sec. a.C., dopo la battaglia di Tanagra del 426 a.C., Atene non dedichi più alcun monumento alla città di Delfi, la quale sembra anzi ricevere offerte da parti del mondo greco che non avevano mai avuto legami con il santuario, come le colonie del Mar Nero⁵⁸⁹. In questo periodo, inoltre, risulta documentato archeologicamente il culto dell'antica Gea, testimoniato dall'innalzamento di statue alla dea e a Temis presso la fonte Castalia⁵⁹⁰ (celebrata in questo canto ai vv. 1256-1257: ἀδύτων ὕπο, Κασταλίας ῥεέθρων γείτων, μέσον| γᾶς ἔχων μέλαθρον), che potrebbe rappresentare l'esistenza di un culto in questo luogo, fino alla fusione nel tempio di Apollo.

L'aggettivo ξενόεις, dunque, include la vicenda di Oreste, straniero che si reca a Delfi per chiedere la fine della persecuzione delle Erinni e la cura dalla follia.

⁵⁸⁸ Il sostantivo compare solo cinque volte nel testo (vv. 464, 595, 1208, 1212, 1214), sempre e solo in riferimento ai culti di Tauroi. Sull'identificazione del popolo dei Tauri con la città, cfr. Sider 2017, pp. 90 ss. Sul fatto che il dramma sia ambientato in un territorio circoscritto identificabile come una polis, vedi inoltre Kyriakou 2006, p. 90, Parker 2016, pp. 158-159. Per Carter 2003, pp. 20-21, si tratta di Taurica nel Chersoneso, fondata nel 422-421 a.C.

⁵⁸⁹ Scott 2017, p. 118.

⁵⁹⁰ Scott 2017, p. 118; De la Coste-Messelière-Flacelière 1930, pp. 292 ss. Già Pindaro parla di un oracolo in questa zona: μεμάντευμαι δ' ἐπὶ Κασταλίᾳ (*Pyth.*, IV, 163)

IV.11 Esodo (vv. 1284-1499)

Narrata come il risultato di una personale congettura, la descrizione della fuga dei protagonisti è affidata ad un ἄγγελος, che è solo testimone indiretto degli eventi. Il falso rituale purificatorio si compie effettivamente lontano dagli occhi dei servi del sovrano, ai quali Ifigenia aveva imposto silenzio e distanza. Definito con il sintagma δόλια καθάρματα (v. 1317) l'espedito permette ai fuggiaschi di trafugare la statua della dea e, cosa degna di stupore (σύ θαυμάσῃ, v. 1318), salvare Oreste. Nello specifico, il sostantivo κάθαρμα, che qui si riferisce al lavaggio del simulacro, riprendendo il generico ὑδραίνειν impiegato nel sogno e riferito all'elemento architettonico⁵⁹¹, mette in contrapposizione l'ingannevole interpretazione onirica di Ifigenia con la frode⁵⁹² da lei attuata per la fuga.

Proprio sulle modalità dell'inganno si focalizza la descrizione del messaggero che, esposta con toni piuttosto ironici, presenta la scena come un'indistinta accozzaglia di sensazioni prodotte da suoni (καὶ τὰ δ' ἦν ὑποπτα⁵⁹³ μέν, v. 1334) e voci, assimilate a grida rituali, canti barbari⁵⁹⁴ e formule magiche (ἀνωλόλυξε καὶ κατῆιδε βάρβαρα| μέλη μαγεύς(α), vv. 1336-1337). Di fronte ad una conoscenza parziale degli eventi, tuttavia, il pubblico può davvero interpretare la vicenda non solo come un inganno, ma anche come un atto quasi psicomagico⁵⁹⁵, finalizzato ad una purificazione della statua e di Oreste, entrambi contaminati dalla macchia del matricidio. Si è già accennato in precedenza, infatti, alla fascinazione della musica come antidoto al malessere psicologico⁵⁹⁶ e, insieme al ratto della statua, costituisce dunque il φάρμακον di cui Oreste ha bisogno per sanare la sua follia.

⁵⁹¹ La purificazione dello στύλος, identificabile anche come un κολοσσός per la sua fissità, si contrappone, come già detto in precedenza, a quella dell'ἄγαλμα ο βρέτας, per il suo carattere portatile.

⁵⁹² Il sostantivo κάθαρμα ricorre in effetti nella commedia e nella letteratura retorica per designare metaforicamente i furfanti: Kyriakou 2006, p. 417.

⁵⁹³ L'aggettivo ὑποπτος indica l'essere diffidente, perché si riferisce a qualcosa che è nascosto alla vista; cfr. DELG, s.v. ὄπωπα.

⁵⁹⁴ Il qualificativo βάρβαρα produce senza dubbio un ironico contrasto se consideriamo che viene pronunciato da un messaggero indigeno: Graf 1997, p. 218. Euripide questa volta attribuisce la nota scettica al punto di vista dello straniero, che considera Ifigenia quasi come una maga.

⁵⁹⁵ Il verbo impiegato κατῆιδε sembra alludere alla funzione curativa della musica.

⁵⁹⁶ Cfr. *supra*, § IV.3, n. 338; Aesch., *Ag.*, 18; Plat., *Rep.*, 426 b; Lanata 1976, p. 50; Dodds 2016, p. 124.

Sulla stessa linea, l'insorgere di una tempesta a complicare la partenza dei fuggiaschi, mentre per il messaggero è interpretabile come una punizione di Poseidone verso i figli di Agamennone a causa della distruzione di Troia, si può tradurre in metafora, quella dell'azione esercitata sulle φρένες umane dalla follia, in analogia con la rappresentazione omerica e tragica, secondo la quale lo stato di alienazione mentale è assimilato ad un mare che tormenta gli animi⁵⁹⁷.

Effettivamente la furia marina viene ricondotta da Ifigenia ad una colpa, quella di aver osato commettere il furto del simulacro della dea. Tuttavia per questo atto, per quanto suscettibile di scalpore e irriverenza, ella si giustifica con la superiorità del sentimento che la lega ad Oreste, sottolineato dall'uso dell'anafora φιλεῖς δέ⁵⁹⁸ [...] φιλεῖν δέ (vv. 1401-1402), che viene messo sullo stesso piano del rispetto e l'osservanza delle disposizioni divine, attuate anche quando non ne condivideva l'incarico sacrificale.

Le motivazioni che hanno scatenato i venti restano in realtà imprecisate ed è evidente come ciascun personaggio interpreti le circostanze sulla base dei suoi desideri e timori, lasciando aperta la questione sulla difficoltà di comunicazione tra il mondo divino e quello umano. Solo l'intervento finale di Atena sembra instaurare una più diretta relazione con i mortali, mediante un discorso chiaro ed esplicito: se da un lato ammonisce Toante a non cedere all'ira (μὴ θύμοῦ, θόας, v. 1474) e ad accettare le azioni dei Greci e di Oreste, perché determinate dal divino comando di Apollo, dall'altro, profetizza il destino che spetta ai due giovani. Oreste fonderà nella contrada di Atene il tempio di Artemide Tauropola, alla quale saranno dedicati solo sacrifici simbolici, come quello rappresentato per mezzo dell'enigmatica narrativa onirica, del falso sacrificio dell'eroe; Ifigenia sarà invece custode del tempio di Brauron ed ella stessa, alla sua morte, sarà venerata con vesti votive da parte delle donne decedute durante il parto.

A concludere il dramma è una *gnome* pronunciata da Toante, un barbaro, ritratto però in modo rispettoso verso i precetti della dea: ὅστις κλυὼν ἄπιστος οὐκ ὀρθῶς φρονεῖ (*colui che ascoltando – le parole degli dei – sia incredulo, non pensa rettamente*,

⁵⁹⁷ Padel 1992, pp. 86 ss. Cfr. *Il.*, XIV, 16-20, *Od.*, IV, 402, per la rappresentazione degli stati d'animo attraverso l'immaginario marino; per il legame della tempesta con la follia: Aesch., *PV.*, 883-886; Soph., *Aj.*, 206-207; *Phil.*, 1194.

⁵⁹⁸ L'uso della particella δέ esprime l'importanza di un'affermazione in relazione ad un discorso precedente (Kyriakou 2006, p. 442), per cui essa dà maggiore rilievo all'argomento e, nello specifico, alla dimensione affettiva all'interno delle relazioni familiari.

v. 1475). Come chiarisce l'espressione οὐκ ὀρθῶς φρονεῖ il sovrano presenta un manifesto di culto nel quale giudica psicologicamente instabile⁵⁹⁹ colui che dubita delle parole degli dei, in una evidente allusione all'atteggiamento più volte scettico mostrato dai due fratelli⁶⁰⁰. Contrariamente ad essi, il re accetta di buon grado le disposizioni di Atena senza farsi cogliere dall'ira (οὐχὶ θυμοῦναι, v. 1478), giudicando vano contendere contro i celesti. A precisare questo stato d'animo è proprio la negazione del verbo θυμώω che si ricollega etimologicamente al θυμός, sede delle violente emozioni in Eschilo, le quali, se non moderate dalla ragione, giungono improvvise e quasi selvagge, come frutto di una natura istintiva⁶⁰¹. Se Toante non ne risulta affetto, Ifigenia in tutta la prima parte del dramma precedente la *ricognitio*, rivolgendosi alla propria καρδία, dimostra di esserne influenzata (vv. 344 ss.): quando le emozioni arrivano a sedimentarsi nel cuore, il sentimento appare recepito in una maniera più elaborata e matura⁶⁰² e dunque profonda.

Sarà dunque il messaggio sull'importanza dei sentimenti ma soprattutto la rivalutazione del divino e dei meccanismi del divino ad esso connessi a permettere un lieto fine con il ritorno a casa dei personaggi tragici.

⁵⁹⁹ Kyriakou 2006, p. 464. La stessa espressione ricorre in Aesch., *PV.*, 999, un passaggio nel quale Ermes, su ordine di Zeus, si reca da Prometeo per sapere chi sarà il figlio che lo detronizzerà; al rifiuto opposto dal Titano, egli lo definisce un pazzo che non pensa rettamente: Ερ. τόλμησον ὧ μάταιε, τόλμησόν ποτε | πρὸς τὰς παρούσας πημονὰς ὀρθῶς φρονεῖν. L'accusa di follia emerge già nei versi precedenti, nei quali Prometeo esprime tutto il suo odio verso gli dei, rifiutandosi di collaborare (vv. 777-978): Ερ. κλύω σ' ἐγὼ μεμνηνότεύ σου σμικρὰν νόσον. | Πρ. νοσοῦμ' ἄν, εἰ νόσημα τοὺς ἐχθροὺς στυγεῖν (*Her. A quanto sento sei malato e non di un piccolo male. Pr. Malato, sì, se è malattia odiare i propri nemici*); cfr. anche Soph., *OT*, 550, nel quale l'affermazione è pronunciata da Creonte di fronte allo scetticismo di Edipo, che si rifiuta di accettare la verità rivelata da Tiresia.

⁶⁰⁰ Ai vv. 693-694: Oreste sceglie di morire solo, rifiutando la solidarietà di Pilade, poiché la sua casa è malata, empia e sventurata: σὺ δ' ὄλβιος τ' εἶ καθαρά τ', οὐ νοσοῦντ', ἔχεις | μέλαθρ' (ον), ἐγὼ δὲ δυσσεβῆ καὶ δυστυχῇ (*tu sei felice e puro, non hai una casa inferma, mentre la mia è empia e infelice*).

⁶⁰¹ Thalmann 1986, pp. 495 ss. Il sostantivo compare spesso per designare la rabbia anche in Sofocle ed Euripide: Sullivan 2000, p. 61.

⁶⁰² Sullivan 2000, p. 61.

CONCLUSIONES

Tras un exhaustivo examen comparativo enfocado en las tragedias escogidas de Sófocles y Eurípides, no cabe duda de que el sueño emerge con la preminente y notable función de condensar los motivos esenciales de toda la obra. Como un hilo conductor este elemento contribuye al tejido del cuadro dramático, ejemplificando conjunta y distintamente la naturaleza y el perfil de los protagonistas, sus acciones, su interioridad, sus emociones y, finalmente, su sentido global.

Además, las ramas temáticas contenidas no se reducen a una única y pura mención delimitada dentro del relato onírico, sino que afloran a nivel léxico y semántico a lo largo del drama. Por lo tanto, se puede establecer que este elemento se carga de una función casi metonímica del Prólogo al Éxodo, con sus secciones líricas inclusive. El sueño actúa, de hecho, como pequeño contenedor de significados evocadores de la ideología en la que se centra el drama, pero la misma se desvela y se va desgranando progresivamente con el desarrollo de la acción.

Como elemento de naturaleza religiosa, este recurso se sitúa en el marco de un debate sobre lo divino, que se desarrolla en la difícil temporada de las últimas décadas del siglo V a.C. Por lo tanto, el sueño expresa las dudas religiosas y existenciales que se generan frente a la constatación de una vaga y frágil frontera entre dimensión humana y divina. En este retrato de incertidumbre propia de los tiempos, los dos poetas trágicos intentan plasmar esta ambigüedad haciendo uso de la profundidad y riqueza metafórica de la que resultan cargados los fenómenos oníricos. La comprensión de sus significados, sin embargo, desplegándose sólo con el desarrollo de la acción, hace evidente que no se trata únicamente de un mero mecanismo escénico con la función de sorprender, sino que ilustra diferentes perspectivas. En cuanto a Sófocles, al tratarse de un hombre partícipe de la vida pública y de profunda religiosidad, la concepción onírica encuentra sus raíces en su experiencia personal. En su obra, el sueño siempre aparece como fuente inequívoca de verdad, profetizando el restablecimiento de una condición de equilibrio, de la que el mundo trágico representa una pérdida inicial, causada por una ideología tiránica. A dicho fenómeno se debe, de hecho, la infracción del código ético-religioso, origen de ruptura y desorden. Sólo el concurso de la fe y la creencia en los dioses permite

finalmente establecer una correspondencia equilibrada entre el orden político y lo religioso.

En Eurípides, en cambio, la relación con los dioses expresada por el sueño se despliega como una representación de los sentimientos y comportamientos humanos. Así, el fenómeno onírico resulta una descripción de la psique del protagonista, afectada por los acontecimientos a los que el individuo resulta subordinado. Desvela, por lo tanto, sentimientos como la *filía*, sus reacciones y el temperamento irracional motivado por la venganza. La base de su veracidad, además, teje un hilo, aunque débil, entre universo celestial y terrenal que no implica una negación de los dioses, sino una correspondencia de los mismos con las pasiones humanas.

Sueños y simbología en Sófocles

Por lo que es posible destacar de los exiguos ejemplos de sueños en Sófocles, ya que la tradición nos ha dejado solamente los de *Electra* y de *Edipo Rey*, la individuación de unos rasgos comunes nos permite trazar las primeras e importantes conclusiones. El contenido onírico, en ambos casos, se inserta, de hecho, en el cuadro de una representación del mundo natural y de la fertilidad que hace referencia a una imagen metafórica de unión sexual, traducible como una perturbación del orden constituido (político y religioso).

Así se considera la peculiar ὀμλία (v. 418) descrita en *Electra* por parte de Clitemnestra. Su contenido erótico está confirmado no sólo en la ocurrencia del mismo sustantivo en Soph., *OT*, 367, en el que se define la relación incestuosa entre Edipo y Yocasta profetizada por Tiresias¹, sino también las evidentes consecuencias que esta supuesta relación implica. Espectadora pasiva del evento, la reina sueña con el regreso de su marido desde el inframundo, viéndose involucrada en un acto sexual anómalo, ya que se consuma aparentemente con un muerto (necrofilia). Sin embargo, dicha unión, que simboliza una inicial distorsión del orden natural del mundo, no se concretiza con un papel procreador de la reina, sino entre el objeto símbolo del poder, el σκῆπτρον, del cual el rey redivivo se apropia, y el hogar (ἐφ᾽έστιον: v. 269), representación del *mégaron* micénico². El prodigioso engendramiento comporta el

¹ Con el mismo sentido el sustantivo ocurre también en Eur., *Hel*, 1400.

² Jebb 1967, p. 91; Cfr. p. 44, n. 158.

origen de una planta frondosa, cuya sombra recubre toda la tierra de Micenas (422-423), representando un proceso de crecimiento y regeneración de la naturaleza. La florida imagen se traduce en un restablecimiento del poder legítimo a través del joven heredero, que sustrae el orden usurpado anteriormente por los tiranos. Así se retrata a Clitemnestra y a su amante Egisto a lo largo de la obra. De hecho, no sólo la necrofilia es un acto que la tradición atribuye a los déspotas³, sino que su definición es, en concreto, el término δεσπότης (v. 597) al que se añaden todos los rasgos típicos del tirano: δυσσεβεῖα (v. 1383), ὕβρις (ἄρχω καθυβρίζουσα: v. 522), la ὀργή (v. 628), la unión ilegítima y el recurso a la violencia.

De la misma forma y en una representación totalmente femenina (en línea con la *Orestíada* de Esquilo) está descrito también Egisto⁴, al que Electra define como un κοινολεχὴς de la reina (v. 97), atribuyéndole el papel que normalmente se aplica propiamente a una mujer, y un ἄναλκίς (v. 301) que combate sus batallas contra las féminas (συν γυναιξὶ τὰς μάχας ποιοῦμενος: v. 302). A este imaginario que lo fija en el espacio privado del hogar, en el que el amante no resulta heredero directo del cetro, sino que lo recibe por parte de su mujer, contribuye también la descripción erótica presentada por la protagonista (ἐν κοίτῃ πατρός: v. 272), que refuerza la imagen anómala y cargada de excesos propia de la figura tiránica. Una análoga representación y con los mismos rasgos femeninos, de hecho, aparece también en la obra platónica (*Rep.*, IX, 579 c: ἐν τῇ οἰκίᾳ τὰ πολλὰ ὥς γυνὴ ζῆ), donde el filósofo, trazando un análisis sobre la tipología de la figura autocrática, recurre apropiadamente a una metáfora vegetal (ἐκ προστατικῆς ῥίζης: 565 d) para describir el brote del fenómeno, enriquecido con elementos extraídos del mundo de la violencia. El carácter salvaje, asimismo, se explica en concreto, según Platón, con una comparación con los que se nutren de la carne cruda consagrada a Zeus *Lykaios*, lo que provoca su transformación en lobo. No cabe duda, por lo tanto, que el Apolo Λύκειος y λυκοκτόνος citado en el Prólogo de la pieza, asociado al espacio político por antonomasia, la ἀγορά (vv. 6-7), expresa la finalidad que Orestes y también su hermana Electra intentan conseguir: la venganza sobre los impostores. El uso del

³ Entre los casos de necrofilia el más conocido es probablemente el del famoso tirano Periandro de Corinto, que se unió a su difunta mujer Melisa: Hdt., V, 92; Catenacci 2012, p. 121-141; Cazzuffi 2013, pp. 255-273.

⁴ Una misma representación del personaje se encuentra también en Plat., *Teag.*, 124 c, donde Egisto se inserta en el grupo de hombres que operaron con la lógica tiránica.

epíteto λυκοκτόνος se explica, por consiguiente, con un erudito dialogo intertextual, que alude a la imagen de unión entre Egisto y la leona Clitemnestra en Aesch., *Ag.*, 1259 (λέαινα, συγκοιμωμένη| λύκωι).

Por último, en el escenario propuesto por parte de la protagonista en el Primer Episodio, como si fuese una visión recurrente y similar a la de un sueño, el impostor aparece retratado ἐνθακοῦντα (v. 267), un participio al que Sófocles recurre exclusivamente para la representación de la apropiación ilegítima del poder (Soph., *OC*, 1293). Este rasgo negativo y autoritario acompaña a Egisto hasta el final de la obra, donde el uso de la metáfora del yugo expresa la violenta imposición de su dominio en la ciudad de Argos: στόμια δέχεται τάμά, μηδὲ πρὸς βίαν| ἐμοῦ κολαστοῦ προστυχὼν φύση φρένας (vv. 1462-1463). En cambio, a esta imagen se contrapone el *hapax* ἀρχηγετεῖν que coloca los actos iniciales de Orestes en el contexto natural y regular de las instituciones políticas y religiosas⁵, bajo la égida de Apolo.

Si la metáfora onírica vegetal simboliza el renacimiento del rey a través del regreso de su hijo como un tallo, sin embargo, la recurrencia de términos relacionados con la naturaleza y el crecimiento, en la obra, es propia de Electra. A ella se refiere la imagen de florecimiento que la protagonista adopta para definir sus males, frente al constante y perpetuo recuerdo visible de Egisto encarnando el papel del padre (vv. 260 ss: ἀγὼ κατ' ἥμαρ καὶ κατ' εὐφρόνην ἀεὶ| θάλλοντα μᾶλλον ἢ καταφθίνονθ' ὀρώ;); así, ante la falsa noticia del fallecimiento de Orestes ella decide dejarse marchitar como una planta (αὐανῶ βίον: v. 819), empleando una expresión que evoca el ciclo de muerte y renovación ya expresada por el sueño (ἐκ τε τοῦδ' ἄνω| βλαστεῖν βρύοντα θαλλόν, ᾧ κατάσκιον| πᾶσαν γενέσθαι τὴν Μυκηναίων χθόνα: vv. 414-416). Definiciones parecidas, en referencia a la noble actitud de la heroína (τίς ἂν εὐπατρὶς ὧδε βλάστοι; v. 1081) comprometida con la defensa de su estirpe (σὸν ποτ' ἦ κάμὸν γένος| βλαστεῖν ἔῃσαι: v. 966), y a la naturaleza de las leyes, continúan, además, en el curso de la pieza reafirmando la conexión entre el orden público y la esfera de la justicia divina.

De esta forma, a la unívoca observación de Brillante, según el cual la prodigiosa concepción onírica del tallo desde el ἐφέστιον simboliza la función de fertilidad disociada de las relaciones sexuales⁶, se puede añadir, todavía, una pequeña

⁵ Segal 1981, p. 272; Detienne 2002, p. 122; Pasquali 1986, pp. 178-182. Cfr. § I.3, n. 273.

⁶ Vernant 2001, pp. 147-200; Brillante 2019, pp. 35-50.

aportación. Si con el hogar se identificaría la perpetuación del linaje a través de la línea masculina⁷, con la que se excluye de hecho el elemento femenino y a Electra de este proceso, en realidad, no se puede ignorar que, como emblema de la procreación, del mundo femenino y virgen, el hogar encarna precisamente a Electra. A propósito, para ilustrar mejor esta función, es útil destacar la etimología onomástica de la protagonista en el drama. La palabra ἤλεκτρα se refiere a una exclusión de la misma del *status* del matrimonio por imposición de sus rivales (v. 188), pero, al mismo tiempo, representa una elección voluntaria, con la que ella rechaza obstinadamente la vida conyugal con el único objetivo de consagrarse a la venganza del padre. Así, la heroína, a la que Clitemnestra define como una Erinia que le chupa la sangre (vv. 785-786), aparece como la principal responsable de haber criado a Orestes. Fue ella quien lo sustrajo de su madre en la flor de la vida (vv. 602-603), haciéndose cargo de su sustento, tanto vital como pragmático⁸, para que el vástago pudiese crecer y volver a liderar la ciudad. Por lo tanto, en Electra se puede reconocer la figura que “*protege la joven plántula como una extranjera para un extranjero*”, según la definición utilizada por Apolo en las *Euménides* (vv. 658-663). De esta forma, ella figura de manera alegórica en el sueño, del cual resulta también la destinataria privilegiada, y aparece como la verdadera heroína de la tragedia, según ya subraya el título de la obra. De hecho, aunque Orestes tiene un importante papel en el cumplimiento de la venganza, sin embargo, la presencia constante y casi continua de la hermana desde el Prólogo (del v. 86) hasta el v. 1409, incluso su aparición en muchos diálogos líricos con el coro, demuestran su centralidad y su relación con el sueño y el mundo onírico.

Efectivamente, en el momento en el que la protagonista aparece en escena, en la sección inicial, su posición liminal y encuadrada en un contexto nocturno constituye un nexo con la dimensión onírica. La joven se encuentra, de hecho, cerca de las puertas del palacio para lamentar la triste condición de aislamiento y sufrimiento causada por el asesinato del padre, tras haber transcurrido una larga noche

⁷ Vernant 2001, pp. 147-200.

⁸ La aportación fundamental de la joven en el matricidio emerge también en un pasaje de *Orestes* euripideo (vv. 615-620), que ha sido objeto de un reexamen por parte de Brillante (Brillante 2019, pp. 46 ss.). El estudioso afirma de manera convincente la autenticidad de los versos que, mencionando los “sueños de Agamenón”, los críticos atetizaban. En la obra, Tindáreo, abuelo de Orestes y Electra, acusaba a ésta última de haber sido la primera responsable del delito contra su madre ya que alimentó la esperanza del regreso del hermano.

interminable (τὰ δὲ παννυχίδων στυγεραὶ| ξυνίσασ'εὐναί: vv. 92-3). A pesar de la llegada del día, el carácter nocturno se reaviva (en ella) con el recuerdo vivo y doliente de la toma del poder por parte de Egisto, que parece conjugarse, mediante unos elementos léxicos y temáticos, con la visión nocturna tenida por Clitemnestra.

Al determinar una relación entre Electra y el sueño, además, concurre la mitológica imagen del ruiseñor, al que la protagonista se compara en más de una ocasión (vv. 106-108; 149 ss.). Si en el primer ejemplo, la joven se identifica con este pájaro por sus lamentaciones, definiéndose apropiadamente τεκνολέτειρ'ὥς τις ἀηδῶν, es decir, como una madre que perdió sus hijos (alusión a la maternidad que ella encarna a través del hogar en la narración onírica), en el segundo pasaje ella se compara al animal calificándolo como nuncio de Zeus (Διὸς ἄγγελος). Así, la metáfora nos permite retomar la pesadilla de Clitemnestra, ya que anuncia la llegada de la primavera y el florecimiento de la naturaleza. Conocido por su proverbial insomnio, además, el ruiseñor se pone en una directa relación con la producción onírica, como se puede deducir de la expresión ἀηδόνιος ὕπνος⁹, con la que se alude a un sueño brevísimo atormentado por oscuras visiones, parecidas a las que angustian a la protagonista.

Si la aparición nocturna por un lado ofrece un esbozo de la heroína, por el otro funciona como elemento unificador de las dicotomías existentes en el interior del mundo trágico, de las cuales constituye una representación. La ὁμιλία antes mencionada codifica, de hecho, una antítesis y una marcada dilatación entre los universos masculino y femenino que aparecen fuertemente separados ya desde el Prólogo. Por un lado, el mundo de los hombres, exterior, diurno y político, está caracterizado por acciones operantes, los ἔργα, que, finalizados en la venganza y relacionados con el καιρός, se mueven en la esfera apolínea dirigida por el oráculo. Por otro lado, la dimensión de las mujeres, interior y nocturna, se compone exclusivamente de lamentaciones y discursos ineficaces, los λόγοι, término con el que se introduce y resume también la narración onírica (λόγος τις: v. 417). Sin embargo, frente a esta condición, los personajes están retratados de manera invertida para simbolizar la distorsión que gobierna la realidad. Si a Orestes corresponde un perfil antitético en comparación con el valor varonil tradicional, ya que consigue el honor

⁹ Ibyc., fr. 22 Page; Philostr., *Her.*, 286; Ael., *VH.*, XII, 20; Hesyc., s.v. ἀηδόνιος ἐπὶ μὲν ὕπνου τὸ ἐλάχιστον, ἐπὶ δὲ λύπης τὸ σφοδρότατον; Zambon 2003-2004, pp. 322 ss.

con el medio del δόλος, del κλέπτειν e del κρύπτειν, Electra, al revés, sigue los principios ajenos de la ἀνδρεία (v. 983)¹⁰, de la lealtad, y, aunque virgen, sustituye a la madre en su papel de criar al hermano. Los protagonistas regresarán a las posiciones correspondientes sólo tras el sueño y el reconocimiento recíproco por parte de los hermanos.

Así, de la misma forma antitética están retratados sus antagonistas, ya que Clitemnestra, como también en la *Orestíada*, desempeña un anómalo papel viril, contrapuesto al femenino que representa Egisto.

En el marco de las antinomias, el sueño disuelve, mediante la descripción del regreso a la luz de Agamenón y de la sombra producida por el exuberante tallo implantado por el rey, la compleja relación entre las potencias celestiales, que, en la dimensión real, se superponen como en un espejo. Si la sombra se enlaza con la dimensión ctónica y de la muerte, bajo la influencia de las Erinias, la luz representa, en cambio, el mundo oracular dominado por Apolo, en un dualismo que aparece claro y distinto mediante la figuración alegórica del ciclo de muerte y renacimiento, llevado a cabo por el mismo Orestes. En el cumplimiento de las recomendaciones oraculares, de hecho, el héroe finge morir para conseguir con éxito el plan de venganza, reproduciendo en la realidad la compenetración entre luminosidad y oscuridad que caracteriza el sueño.

Sin embargo, en el desarrollo de este proceso concurre también el fundamental aporte dialéctico y pragmático de la heroína, ya que ella propiamente, en una posición marginal y nocturna, pasa de la condición de mujer angustiada por el duelo a una más activa y conforme a la dimensión de los hombres y de la luz. Al sostener esta dinámica, que ilumina el estrecho nexo entre Apolo y la heroína, se vislumbra el doble sentido implicado, también, en su etimología onomástica, que, en la ambigua derivación del sustantivo ἡλέκτωρ, designa una cualidad perteneciente al Sol (*Il.*, VI, 513; *XIX*, 398).

El dinámico intercambio entre claroscuros y elementos divinatórios se realiza asimismo con la exteriorización de la terrible visión al Sol, con la cual Clitemnestra intenta revertir su significado amenazante. Con la misma función apotropaica, además, la reina añade una plegaria (vv. 637-659) dirigida a Apolo Λύκειος (dios de la

¹⁰ Segal 1981, p. 254.

luz), invocado también por Electra (vv. 1376-1383), en antítesis a la oración pronunciada por su madre, para que apoye la acción de venganza.

Con estas observaciones, emerge así otro aspecto temático fundamental de la tragedia fundado en el componente religioso, que parece fundirse y ser complementario del elemento político. El acto de venganza y del restablecimiento del orden natural del mundo contra los tiranos se cumple, de hecho, con la colaboración de Apolo, garante del proceso de justicia, cuyo emblema está encarnado por el cetro, que confirma la fundamental función del sueño para resumir temas y protagonistas.

El motivo político y religioso resulta también central en el sueño mencionado por Yocasta en el *Edipo Rey*. No se trata de una verdadera visión nocturna, ni de una descripción onírica detallada, sino que es una breve referencia, que emerge de forma aparentemente casual e irrelevante en un diálogo entre la reina y su esposo. Aunque insinuada por parte de la mujer tebana, el significado de la mención se puede atribuir al protagonista, al cual Yocasta está intentando tranquilizar, con un discurso casi frívolo y tópico, para minimizar la naturaleza de las preocupaciones del marido.

A pesar de que en la tradición trágica parece bastante infrecuente encontrar los sueños en relación con un personaje masculino como sujeto de la experiencia onírica, se puede destacar, sin embargo, este elemento como una parte consolidada de la leyenda enfocada en la familia de los Labdácidas. Los sueños están alternativamente atribuidos a Eteocles en *Los siete contra Tebas* (Sept., 709-711)¹¹, a Layo (según una tradición referida por un esolío a la obra eurípidea de *Las Fenicias*¹²) o a Edipo (según Pausanias, el rey habría solucionado el enigma de la Esfinge gracias a un sueño, con lo cual consiguió el poder sobre Tebas: Paus., IX, 26, 4)¹³, mientras que, en este caso concreto, aunque en un contexto generalizado por parte de la reina, se circunscribe a la personal experiencia metafórica del protagonista.

La cuestión del incesto onírico surge en la obra con el fin perseguido por Yocasta de aplacar el tormento que caracteriza a Edipo desde el comienzo del Tercer

¹¹ Abbate 2017, pp. 73 ss.

¹² Layo viajó al santuario de Delfos para saber sobre el hijo expuesto, a causa de una visión nocturna.

¹³ De forma variada, pero siempre en relación con esta familia, es también el testimonio ofrecido por el *Papiro de Lille*, que trasmite una parte del texto de la *Tebaida* de Estesícoro, en la que se cuenta de una división, mediante sorteo, de la herencia de Edipo a sus hijos por parte de Yocasta sobre inspiración onírica.

Episodio. Se trata de un momento de fuerte tensión emotiva en el que concurre la entrada imprevista de la reina, dado que el público se esperaría, en este punto del drama, la llegada del pastor precedentemente convocado por Edipo en el Segundo Episodio. En cambio, la mujer irrumpe muy preocupada, apelando a los ancianos de la ciudad, que ella define con la terminología específica de *χώρα* (v. 911), enfatizando la importancia política y también religiosa del momento¹⁴. El uso de la primera persona plural (*ἡμῖν*, v. 921; *ὀκνοῦμεν πάντες*, v. 922; *βλέποντες*, v. 923), con la cual ella incluye al consejo de los ciudadanos, marca, de hecho, el especial papel autoritario que ahora asume en lugar del rey. A pesar de su actitud escéptica hacia los oráculos, con la expresión *δόξα μοι παρεστάθη| ναοὺς ἱκέσθαι δαιμόνων* (v. 911), la reina explica su peculiar conducta suplicante con ofrendas de coronas e inciensos (*στέφη λαβούσῃ κάπιθυμιάματα*, v. 913), que ha pensado consagrar de manera excepcional a Apolo Λύκειος. El acto es debido a una inexplicable y angustiosa disposición del ánimo del marido, que está descrito en el extremo de la inquietud (*ὕψοῦ γὰρ αἴρει θυμὸν Οἰδίπους ἄγαν| λύπαισι παντοίαισιν*: vv. 914-915), en un estado emocional parecido al que suele pertenecer a las mujeres. De forma similar a la figura de Egisto, sumisa a la de Clitemnestra, la representación femenina de Edipo con sus sentimientos de miedo, ira e *ὕβρις*, asocia el personaje al tirano, en línea con la imagen presentada por Platón¹⁵ en la *Republica*. La escena no sólo se caracteriza por aspectos políticos y religiosos, sino que, representando una inversión de los papeles que normalmente se atribuyen a los personajes, traza una imagen de distorsión del orden natural del mundo, en analogía con lo ya reproducido en el Prólogo. En esta sección dramática, en efecto, la pestilencia y la esterilidad de la tierra de los seres humanos y los animales se traduce en una enfermedad y en una alteración de la naturaleza, de la que el rey se descubrirá progresivamente responsable a causa de su unión anómala con la madre.

El pasaje del Tercer Episodio deja aflorar, desde su inicio, la inquietante presencia de un sueño, aunque falte una marca alusiva reconocible y concreta. No sólo la fórmula introducida por el verbo *παρίσταται*, se puede traducir con el significado “*in mentem mihi venit*”, ilustrando un impulso irracional, instintivo y sentimental de la mujer, sino que la expresión aparece utilizada en Homero para describir la llegada de

¹⁴ Para un análisis léxico sobre la diferencia entre *χώρα* y *γῆ* cfr. Segal 1995, p. 200.

¹⁵ Plat., *Rep.*, IX, 579 c.

un sueño y, de la misma forma, ocurre también en la narración del sueño del auriga en el *Reso* pseudo-euripideo. A esta consideración se suma, además, la presencia del sintagma δόξα τις, que reconduce la experiencia de Yocasta al campo de la *doxa* y se enlaza al verbo δοκέω, frecuentemente empleado en los constructos sintácticos para explicitar el contenido de una visión nocturna¹⁶. Por último, parecen aludir a un fenómeno onírico las modalidades que justifican y marcan la entrada en escena del personaje, ya que la irrupción de la mujer para la celebración de un acto religioso es semejante a otras escenas descritas en tragedia tras una visión onírica (Aesch., *Pers.*, 176-231; Soph., *El.*, 630-659; Eur., *IT.*, 170 ss.).

Aunque, como ya se ha dicho, no aparece una expresión que especifique la presencia de un sueño en estos versos, la referencia al θυμός, término con el que se define incluso el presentimiento profético¹⁷ y el empleo del verbo αἴρω, que retrata al protagonista en una condición fluctuante y de ligereza¹⁸, bajo un descontrol del νοῦς (οὐδ' ἄνῆρ ἔννους), preparan la alusión de Yocasta al incesto onírico. En particular, el adjetivo ἔννους, con el que se precisa el predominio del intelecto en su tradicional asociación con la vista¹⁹, que ahora se utiliza en relación a Edipo, se encuentra también en la acusación dirigida por el rey tebano al mismo Tiresias, que, aunque ciego, es irónicamente considerado incapaz de ver y entender el significado de los acontecimientos (τυφλὸς τὰ τ' ὧτα τον τε νοῦν τὰ τ' ὄμματ' εἶ: v. 371). Las palabras de Yocasta, por lo tanto, hacen presagiar la idea de un sueño o de un elemento profético que revolotea alrededor del protagonista en forma de φόβος.

Su alusión se manifiesta, en concreto, justo después la llegada del mensajero, que se puede conjeturar como una consecuencia de la plegaria dirigida por Clitemnestra a Apolo. A pesar de que el hombre anuncia de manera liberatoria la muerte del que Edipo cree su padre y teme asesinar, el φόβος (v. 974), alimentando el ánimo del protagonista, parece no haber cesado del todo. Delante de la mujer, el rey admite haber sido dominado por este sentimiento *ἡῦδας*: ἐγὼ δὲ τῶι φόβῳι παρηγόμην (v. 974), lo cual no deja, sin embargo, de atormentarlo. De hecho, a la propuesta de seguir su vida sin miedo (μὴ νῦν ἔτ' αὐτῶν μηδὲν ἐς θυμὸν βάληις: v. 975) apartando

¹⁶ Fernández-Vinagre 2003, p. 85 ss.

¹⁷ Sullivan 1999, pp. 122 ss; Aesch., *Pers.*, 10; Ag., 992-3.

¹⁸ El empleo del verbo aparece también en Eur., *Hec.*, 69-70, para representar un elevado momento de tensión emotiva en el que la protagonista se queda como suspendida por la pesadilla tenida durante la noche.

¹⁹ Sullivan 1999, p. 69.

el θυμός, surge finalmente el tema del incesto con la madre, como si fuese un acontecimiento totalmente insignificante. A la eufemística y prudencial metonimia utilizada por Edipo en la interrogativa καὶ πῶς τὸ μητρὸς λέκτρον οὐκ ὀκνεῖν με δεῖ; (v. 976), Yocasta, en cambio, contesta con una banalización presentada mediante un ejemplo popular, con el cual intenta despojar de manera inconsciente una clara y amenazante verdad, en la que ella no cree, intentando vestirla con la forma de un sueño privado de importancia. Así, la atronadora ocurrencia del *verbum timendi* ὀκνέω, teniendo vivo este sentimiento, llega a establecer un nexo con el inicio del Tercer Episodio, donde la reina utiliza una metáfora náutica para expresar sus dudas y preocupaciones frente a la difícil e inadecuada gestión de la nave/*polis* por parte de Edipo. El recurso del léxico marino²⁰, de herencia esquilea, para representar la situación política de la tragedia, se utiliza también para definir el argumento clave de este diálogo entre rey y reina: el incesto.

Considerado como tabú, el motivo no se define nunca en la obra mediante referencias directas, sino en forma de metáforas agrarias o náuticas o a través de un esfuerzo retórico-estilístico considerable. De hecho, en la sibilina revelación de Tiresias la unión con la madre se determina inicialmente como una arribada insegura (vv. 420 ss.: βοῆς δὲ τῆς σῆς ποῖος οὐκ ἔσται λιμὴν, | ποῖος; [...] ὅταν καταίσθῃ τὸν ὑμέναιον ὃν δόμοις| <.....>| ἄνορμον εἰσέπλευσας εὐπλοίας τυχών;) que sigue también en las palabras del coro (vv. 1208-1212: ὦι μέγας λιμὴν| αὐτὸς ἤρκεσεν| παιδὶ καὶ πατρὶ| θαλαμηπόλῳ πεσεῖν. | πῶς ποτε πῶς πού'αἱ πατρῷι| αἰ σ'ἄλοκες φέρειν, τάλας, σῖγ'έδυνάθησαν ἐς τοσόνδε), donde los elementos marinos se fusionan con imágenes agrarias: el incesto es así una arada del mismo surco ya sembrado por el padre (vv. 457 ss.: φανήσεται... κάξ ἥς ἔφυ| γυναικὸς υἱὸς καὶ πόσις, καὶ τοῦ πατρὸς| ὁμοσπόρος τε καὶ φονεύς;) y con las mismas expresiones se presenta a lo largo del drama (ἄλοκες: v. 1211; ὁμόσπορον: v. 259; ἄρουραν: v. 1257; φυτεύω: v. 1404; σπέρμα: v. 1405; ἐσπάρη: v. 1498).

El inquietante motivo del miedo domina, por lo tanto, el campo semántico del discurso (vv. 974, 976, 977, 980) y constituye un nexo entre la dimensión política y estos versos, donde prorrumpe finalmente el tema del incesto, presentado con una

²⁰ La presencia de metáforas marinas aparece ya dominante en la tragedia de los *Siete contra Tebas*: 2-3; 62; 208; 287; 603; 690; 707; 758; 769; 795; 855; 1076-1077; cfr. nota 44 del capítulo.

expresión interrogativa y como una *gnome* de carácter general (τί δ' ἂν φοβοῖτ' ἄνθρωπος, ὥι τὰ τῆς τύχης| κρατεῖ, πρόνοια δ' ἐστὶν οὐδενὸς σαφής;| εἰκῆι κράτιστον ζῆν, ὅπως δύναίτο τις. | σύ δ' εἰς τὰ μητρὸς μὴ φοβοῦ νυμφεύματα·| πολλοὶ γὰρ ἤδη κὰν ὀνείρασιν βροτῶν| μητρὶ ξυνηυνάσθησαν·: vv. 977-982). Expresado con un nivel estilístico y argumentativo genérico introducido por πολλοὶ γὰρ, el enunciado de Yocasta permite excluir la referencia a un sueño de significado oniromántico, ya que, dada la actitud escéptica de los dos personajes, resultaría poco probable. El ejemplo utilizado por la reina, en cambio, resulta funcional para disipar un tipo de miedo relacionable con opiniones comunes populares y difusas como la experiencia onírica del incesto. De hecho, esta imagen es bastante frecuente en la tradición, como ilustran los testimonios transmitidos por Heródoto (VI, 107) y Platón (*Rep.*, IX, 571 a ss.), según los cuales soñar la unión con la propia madre equivale a definir una acción de violencia sobre la madre-patria y a una representación de la tiranía.

A matices políticos remite, efectivamente, el uso léxico empleado por la reina. Si con κρατέω (y su adjetivo derivado κράτιστον) se expresa el uso del poder basado en la fuerza física, su ocurrencia también en el vocabulario médico contemporáneo sirve para definir las enfermedades del cuerpo humano²¹ que se conciben como un desequilibrio de sus diversas partes, sugiriendo una conexión con la esterilidad del Prólogo. Y, al final, el *hapax* ξυνευνάζω, cuyo uso aparece sólo en dos contextos políticos (Pind., *Pyth.*, IV, 254; Hdt., VI, 107) y religiosos, reitera y confirma este sentido.

El terror, además, es uno de los aspectos que caracterizan al tirano en la obra platónica, en la que, junto con la cólera, la desmesura, la prepotencia, la ganancia y la impiedad, reflejan perfectamente al mismo protagonista. Según el filósofo, la figura del autócrata vive, de hecho, bajo el dominio de pasiones reprobables (entre las que se incluye el incesto) y en el sueño de la razón, dejando brotar su parte ferina y salvaje.

Aunque Edipo al principio de la obra se define “despierto y atento” al concretar las causas de la esterilidad que afecta a su ciudad (οὐχ' ὕπνῳ γ' εὐδοντά μ' ἐξεγείρετε: v. 65), en realidad, en una condición de durmiente, va desgranando inconsciente y progresivamente todos los atributos negativos con los cuales califica al adivino

²¹ Cfr. *supra*, § II.2. p. 127, n. 50.

Tiresias: τυφλὸς τὰ τ' ὦτα τὸν τε νοῦν τὰ τ' ὄμματ' εἶ (v. 371). Así, su perfil se presenta como si estuviese sumergido dentro de un sueño y en el mundo de la *doxa*.

Su incapacidad perceptiva (visual y auditiva), condición ya desvelada por el μάντις tebano (τυφλὸς γὰρ ἐκ δεδορκότος| καὶ πτωχὸς ἀντὶ πλουσίου: vv. 454-455) y por la que el rey llega a infligirse la pena física de la ceguera en el Éxodo, recuerda, de hecho, el pasaje esquileo que describe la perspectiva onírica en la que viven los seres primitivos antes de que Prometeo les enseñase el verdadero conocimiento mediante la adivinación (Aesch., *PV.*, 447-450: οἱ πρῶτα μὲν βλέποντες ἔβλεπον μάτην, | κλύοντες οὐκ ἤκουον, ἀλλ' ὀνειράτων| ἀλίγκιοι μορφῇσι τὸν μακρὸν βίον| ἔφυρον εἰκῇι πάντα). A delinear este perfil ligero y de ensoñación del personaje concurre también la imagen esbozada por el verbo διαπέτομαι, con el que se describe a Edipo tras la ceguera: un ser de naturaleza etérea cuya voz no tiene consistencia alguna (παῖ μοι| φθογγὰ διαπωτᾶται φοράδην; vv. 1309-1310). La misma representación, parecida a la de un sueño, se halla además en la obra eurípidea de *Las Fenicias*²², en la que el personaje se introduce mediante el uso del verbo ἀλαίνω, que ilustra el paso leve típico de las figuras de sueño y de los seres sobrenaturales²³. Edipo entra en la escena vagando como un fantasma (ἀλαίνων γεραιὸν| πόδ(α): v. 1537) definiéndose como un ser de intangible corporeidad (τί μ', ὦ παρθένε, [...] | ἐξάγαγες εἰς φῶς| [...] | [...] | πολὺν αἰθέρος ἀφανὲς εἶδωλον ἢ| νέκυν ἔνερθεν ἢ| πτανὸν ὄνειρον; vv. 1539-1545). De la misma forma será presentado también por Antígona, debido a su fragilidad: ὥστ' ὄνειρον ἰσχύν (v. 1722).

El protagonista constituye, por lo tanto, la expresión de su propia condición onírica, ya que su existencia como rey se realiza con la actuación de un incesto, tras un matrimonio con la reina y madre encubierta. Así, en una dimensión simbólica, la anómala e innatural unión se traduce políticamente con la forma autoritaria de la tiranía, mientras que desde el punto de vista religioso se manifiesta como una enfermedad que ha invadido la *polis*, una mancha contaminante e infecta que se abate sobre la tierra de Tebas y la naturaleza.

Así pues, el motivo del incesto forma el elemento estructural simbólico de toda la narración, mediante una polisemia que resume en pocos versos los temas centrales

²² Eur., *Pho.*, 1537 e 1543-1545.

²³ Aesch., *Ag.*, 82; e la variante ἀλῶμαι (define la evanescente aparición de Patroclo a Aquiles en *Il.*, XXIII, 74, y el espectro de Clitemnestra in Aesch., *Eum.*, 98).

del drama. Aunque mencionado banalmente por parte de Yocasta, el sueño ya ha llegado a cumplirse, reiterando irónicamente, a través de una figura totalmente indiferente y escéptica hacia los mecanismos de interpretación de lo divino, la esencia veraz y auténtica de la palabra oracular.

Así, el análisis comparativo sobre las secuencias oníricas de las dos tragedias sofocleas permite establecer la inescindible conexión entre sueños, dimensión política y elemento religioso. El autor, como demuestra su experiencia directa de participación en la *polis* y su profunda devoción hacia los dioses, incluida la creencia en la efectividad de los sueños, considera el papel divino fundamental en la legitimización del normal orden cósmico y de la naturaleza de las cosas, que él traduce simbólicamente mediante metáforas extraídas del mundo vegetal.

Sueños y estructura dramatúrgica en Sófocles

Debido a su centralidad temática, el sueño permite observar la importante función conectiva entre las partes dramáticas, en las que se caracteriza como un instrumento polimórfico y útil en el desarrollo de la acción.

Constituyendo el elemento unificador de las múltiples dicotomías existentes dentro del drama entre el mundo masculino y femenino, ἔργα y λόγοι, dimensión oracular Apolínea y onírico-ctónica, luz y sombra, resurrección y muerte, poder legítimo y tiranía, el sueño de Clitemnestra contenido en la *Electra* aflora de manera disimulada ya desde el Prólogo.

A la temática política alude el escenario de la *agorá* consagrada a Apolo *Lycotonio*, que alude a la lucha contra el tirano. El lugar, de hecho, es una ejemplificación del mundo público bajo la tutela del dios de la luz, en la que actúan Orestes y sus amigos. Sin embargo, el retrato pragmático del héroe, el cual se mueve según los principios del engaño y no de la valentía –atributo que, en cambio, pertenece a la figura de Electra– destaca el significado de una alteración del orden natural del mundo. El joven, de hecho, para conseguir el proyecto de venganza impuesto por el oráculo, inventa el anuncio de su falsa muerte, con la cual pretende renacer con más honores, semejante a un astro luminoso. La metáfora llega, así, a expresar el restablecimiento cósmico cuyo cumplimiento también profetiza el sueño.

A la opuesta esfera privada es reconducible, en cambio, la segunda parte del Prólogo, ocupada por la lamentación de Electra, que se inserta en un indefinido contexto nocturno. El espacio lírico de la heroína está ocupado por un canto fúnebre focalizado en el asesinato del padre, rememorando, en particular, el momento en el que Clitemnestra y Egisto, en una sangrienta escena, dividen la cabeza de Agamenón como una encina: ὅπως δρῦν ὑλοτόμοι, | σχίζουσι κάρα φονίῳ πελέκει (vv. 98-99). Si bien en el sueño queda indefinido el material con el que está fabricado el cetro del rey, se puede inferir su factura de madera²⁴, ya que el cetro que florece de manera exuberante remite al elemento vegetal del árbol mutilado y permite instituir un nexo con la imagen onírica soñada por Clitemnestra. La conmemoración del difunto por parte de la heroína en este canto, además, responde a una ley de justicia que siempre florece (έν τίνι τοῦτ' ἔβλαστ' ἀνθρώπων; v. 238) y de la que se reafirma el poder también en el sueño. La ocurrencia léxica del verbo βλαστάνω alude a la imagen simbólica del próspero tallo como emblema del poder y de la administración de la equidad²⁵.

Al mismo renacimiento reproducido por la visión nocturna alude la comparación de Electra con el ruiseñor, animal que define en la Párodos como mensajero de Zeus (Διὸς ἄγγελος; v. 149) y que, según la tradición, anuncia la llegada de la primavera. Esta figura no sólo se relaciona en concreto con el dolor, sino que, como intermediario entre los dioses y los mortales, simboliza el mismo sueño, ya que, como quedó dicho anteriormente, este pájaro se asociaba a una fase onírica muy breve caracterizada con visiones atormentadas.

La visión cruenta de la muerte de Agamenón sigue vívida en la mente de la protagonista, enriqueciendo sus males (como un florecimiento parecido al del cetro: ὀρῶσα πήματ'(α) θάλλοντα μᾶλλον, v. 260), también en el Primer Episodio. A través de la imagen del hogar y de la unión ilegítima entre la madre y Egisto, la heroína relata una descripción antitética a la del sueño, que, procedente de la esfera pública, pasa a la privada, con la que se reitera la inversión de la naturaleza. Así se adelanta e introduce la noticia sobre la pesadilla de Clitemnestra, referida por Crisótemis. Su entrada en escena, señalada con el verbo πέμπω, que articula los movimientos de intercambio entre exterior e interior y de apertura y terminación de la misma

²⁴ *Il.*, I, 234; Jebb 1967 ad 417; Devereux 2006, p. 358 ss.

²⁵ Don de Zeus, el cetro otorga al rey para regir la justicia.

narración, es una consecuencia del temor e induce a la acción a los personajes femeninos: mientras la reina quiere cumplir una ceremonia de purificación, Electra convence a la hermana para que perversione estos actos religiosos convocados y los modifique por los suyos propios.

Al carácter veraz del sueño alude la entonación lírica del Primer Estásimo, donde las mujeres amigas de Electra, improvisándose como intérpretes de su significado, profetizan indudablemente la venganza de las Erinias y la llegada de la justicia. Una irrealización del acontecimiento significaría la negación de la veracidad de los oráculos, sobre la que las coreutas no tienen dudas.

El evento onírico es una ocasión para manifestaciones de devoción y sacrificios en el Segundo Episodio, donde Clitemnestra reza en honor de Apolo *Prostaterios* (v. 637), protector de la ciudad y de la casa, para que las ambiguas visiones puedan ser transformadas a su favor. La plegaria está acompañada con ofrendas de frutos que así establecen un lazo con la imagen de fertilidad descrita en el sueño. Con una dinámica en cadena, la oración desata, además, la llegada del Pedagogo que anuncia la falsa noticia de la muerte de Orestes. Si la extinción de la estirpe desde sus raíces (πρόρριζος: v. 765) levanta el ánimo de la reina, Electra se ve completamente aniquilada y así decide dejarse marchitar como una planta (v. 819), mientras el coro intenta alimentar su venganza. Así la mención del mito de Anfiarao, personaje mitológico en relación con los sueños y cuyo hijo es un ejemplo de venganza sobre la madre, permite construir una conexión con la profecía onírica y reitera el cumplimiento del castigo por parte del heredero.

La constancia luchadora de la heroína se celebra también en el Segundo Estásimo, donde, frente a la determinación de Electra de llevar a cabo su venganza, aunque sin el aporte del hermano aparentemente muerto, el coro compara la joven con el ruiseñor por sus lamentaciones y su carácter vengativo, por el cual ella se distingue como el tallo más digno y adecuado de su estirpe (τίς ἄν εὐπατρὶς ὧδε βλάστοι; v. 1081).

Si el sueño se define y considera, en las palabras de Crisótemis y Electra, como un pequeño discurso (σμικροὶ λόγοι: v. 415), que, sin embargo, profetiza poderosamente el regreso alegórico de Orestes, el Tercer Episodio presenta en correspondencia la pequeña urna de bronce (ἐν σμικρῷ κύτει: v. 1143), objeto material que lleva el héroe viviente en persona, concretando la función veraz del *logos* onírico. El contenedor, de

hecho, definido con el sustantivo σκιά (v. 1159) que, dentro de la narración onírica se encuentra en su variante κατάσκιον (v. 422), alude no sólo a la naturaleza sombría e inconsistente de la que están compuestos los sueños, sino también a la obscuridad y a la muerte inminente de los dos tiranos. Así, la función predictiva del elemento onírico, que también las mujeres del coro habían preconizado en el Primer Estásimo, se reitera en el Tercero, donde ellas presagian su próxima realización: ὥστ'οὐ μακρὰν ἔτ'ἀμμενεῖ| τούμὸν φρενῶν ὄνειρον αἰωρούμενον (vv. 1389-90). En último lugar, en el Éxodo, el fallecimiento de la reina se proclama como una resurrección de los muertos por parte del coro (ζῶσιν οἱ γὰρ ὑπαὶ κείμενοι: v. 1419), que, en forma de *gnome*, tras el asesinato de Egisto, pronuncia sus últimas palabras alabando a los dos héroes Atridas (vv. 1508-1510): ὦ σπέρμ' Ἀτρέως, ὡς πολλὰ παθὼν| δι'ἐλευθερίας μόλις ἐξῆλθες| τῇ νῦν ὀρμῇ τελεωθέν. El término σπέρμα, en concordancia con el participio τελεωθέν, con el cual se especifica el proceso de maduración de plantas, hombres y animales, explicita que la semilla plantada por Agamenón ha crecido y se ha desarrollado. Ésta se refiere a Orestes, pero alude también a Electra, ya que en la visión el σπέρμα estaba sugerido dentro del hogar, que representa la componente femenina filial y designa a Electra como matriz del acrecentamiento del árbol de la familia.

Al tema del incesto que, de forma implícita, evoca en el sueño la tiranía, hace referencia también el cuadro de pestilencia y esterilidad que abre el Prólogo del *Edipo Rey*. La presencia de suplicantes con coronas de ramas y con incienso, de hecho, tiene una correspondencia con el inicio del Tercer Episodio, donde Yocasta se presenta en escena con la misma sensación de tormento causada, sin embargo, no por la situación de la ciudad, sino por los sentimientos irracionales e inesperados del marido. Las similitudes entre las dos partes dramáticas se reconocen, además, por el mismo uso de metáforas náuticas que, si en el Prólogo caracterizan la enfermedad de la ciudad y recurren también en el Primer Episodio a las palabras proféticas de Tiresias para definir el incesto, en el tercero se extienden a la caracterización del protagonista. Sin embargo, se recurre al imaginario marino del puerto junto con escenas agrarias para delinear también el cuadro metafórico de la unión con la propia madre. Así, entendida como una anomalía de la naturaleza y expresada mediante los partos infecundos de las mujeres, la imagen de esterilidad corresponde a la deforme relación incestuosa, de

la que Yocasta hace inconsciente referencia en la narración de un sueño. Un nexo entre las dos partes dramáticas es, además, ofrecido por la condición de durmiente de Edipo, el cual, definiéndose como preparado y despierto en el proceso de indagación de las causas de la pestilencia (v. 65), descubre progresivamente la realidad que se esconde en la mención onírica presentada por su mujer.

Al motivo onírico del incesto alude, asimismo, el canto de ingreso del coro, focalizado en la pestilencia que se ha abatido sobre la *polis*. Para definirla, los ciudadanos de Tebas recurren a una metáfora insólita, que se caracteriza por el empleo de un léxico bélico y por la presencia singular de Ares. A pesar de que se trata del dios de la guerra, la divinidad está refigurada, de hecho, como inerte a través de la expresión ἄχαλκος ἀσπίδων. Si su mención se puede vislumbrar con la idea de que la esterilidad de la ciudad implica la imagen de una lucha o con la justificación de ser el protector de Tebas – por lo cual el pasaje haría referencia, acorde al estudio de Citti²⁶, al hipotexto de los *Siete contra Tebas* – su presencia parece contrastar con la pestilencia a la cual se asocia. En cambio, la constante presencia del elemento ígneo en todas las estrofas parece ser más la expresión de una metáfora erótica, según una representación del amor como una guerra que empieza desde la épica homérica y se desarrolla en la poesía lírica. De hecho, la imagen de las esposas suplicantes cerca de la “orilla” de los altares (παρὰ ἀκτὰν βώμιον: v. 183) se reanuda con las series de metáforas marinas empleadas para definir el incesto, mientras que la recurrencia de alusiones al fuego y al θάλαμον Ἀμφιτρίτας (v. 195) recuperan una representación del amor como una *militia*, según una concepción que ya se observa desde la lírica arcaica (Safo y Alcman)²⁷.

El tema de la esterilidad, cuya causa se concreta en la unión execrable, aparece ya en el Primer Episodio en forma de maldición pronunciada por Edipo, que inconscientemente dirige contra sí mismo. La revelación de la verdad por parte de Tiresias desencadena, así, la naturaleza tiránica del protagonista.

²⁶ Citti 2003, p. 44.

²⁷ Sapph., fr. 1, 28; fr. 31 V; Alcman., fr. 1, 63; Nannini 2007, pp. 23-38.

Referencias intertextuales

En el tratamiento literario del sueño de Clitemnestra contenido en la *Electra*, Sófocles no podía prescindir de las herencias de Estesícoro y Esquilo, que ya habían presentado, aunque de forma diferente, el mismo tema. Sin embargo, el elemento ctónico de la serpiente, que prevalece en los dos modelos anteriores, aparece de forma distinta y es sustituido con una imagen vegetal que describe el brotar exuberante del cetro. Las imágenes intertextuales se hallan, en cambio, en la descripción del asesinato de Agamenón rememorado por Electra. La escena de la decapitación del rey argivo como si fuese una encina, se caracteriza, de hecho, por un cruento esparcimiento de sangre, que rememora la serpiente con la cabeza ensangrentada del sueño de Clitemnestra en Estesícoro. En cambio, el símil utilizado por Electra para definir a la reina y a Egisto como leñadores, encuentra una correspondencia con el pasaje iliádico que describe la aparición en sueños de Patroclo a Aquiles²⁸.

Si la exposición de la narración onírica esquilea es asignada a las mujeres del coro encargadas de las libaciones, en el drama sofocleo se trata de un relato de segunda mano presentado por Crisótemis. A pesar de que la joven mensajera afirma saber muy poco (ἐπὶ μικρόν φράσαι: v. 414), Electra insiste en su impaciente deseo de conocer su contenido, ya que para ella las palabras resultan efectivas para levantar o abatir el ánimo de los seres humanos: πολλά τοι μικροὶ λόγοι| ἔσφηλαν ἤδη καὶ κατώρθωσαν βροτούς (vv. 415-416). Su principio parece fundarse en el *logos* gorgiano, presentado en la obra *Elogio de Helena* (δυνάστης μέγας ἐστίν, ὃς μικρότατῳ σώματι καὶ ἀφανεστάτῳ θειότατα ἔργα ἀποτελεῖ²⁹ · δύναται γὰρ καὶ φόβον παῦσαι καὶ λύπην ἀφελεῖν καὶ χαρὰν ἐνεργάσασθαι καὶ ἔλεον ἐπαυξῆσαι (*Hel.*, 8 fr. DK 82 B 11), donde el discurso se concibe como un arma muy poderosa, con un cuerpo muy pequeño y totalmente invisible, capaz de realizar las acciones más divinas, poniendo fin al miedo o eliminando el dolor, infundiendo el gozo y acrecentando la piedad. Ecos gorgianos se pueden hallar efectivamente a lo largo de la obra mediante una concepción según la cual la *opsis* es un factor influyente sobre el

²⁸ *Il.*, XXIII, 104-124.

²⁹ Los verbos τελέω e τελειόω recurren a menudo y especialmente al final para indicar la preparación de las acciones importantes: Segal 1966, p. 531.

alma humana y en los conceptos del λόγος ὀρθότης, del κέρδος, del δόλος, de la πειθώ e, incluso, de los δισσοὶ λόγοι, a los que corresponden los δισσοὶ ὄνειροι con los que Clitemnestra define sus visiones. Al filósofo remiten, además, unos procedimientos estilísticos como aliteraciones, quiasmos, oxímoros y anáforas, dejando emerger la huella de su pensamiento en la obra sofoclea.

La descripción vegetal del cetro que crece exuberante, en cambio, parece haber extraído su modelo desde los relatos del historiador Heródoto, el cual describe los sueños políticos de Astiage (Hdt., I, 108) y Jerjes (Hdt., VII, 19) a través de los mismos elementos naturales.

Una huella herodotea se observa también en el sueño mencionado por Yocasta en el *Edipo Rey*. El tema del incesto materno aparece, de hecho, en la profecía onírica de Hipias (Hdt., VI, 107-108), cuyo significado se puede reconducir, además, a la dimensión política y, en concreto, a su intento de restauración de la tiranía.

En la utilización del recurso onírico, sin embargo, el poeta no pasa por alto el precedente literario de *Los siete contra Tebas*, donde, de manera análoga a la obra sofoclea, el sueño se asigna a un personaje masculino. La narración onírica, además, aparece *ex abrupto* sin referencias anteriores, como si fuese un acontecimiento totalmente casual: Eteocles, de hecho, se acuerda de los sueños tenidos durante la noche sólo en el momento en el que se da cuenta de la efectividad de la maldición paterna, según la cual se habría enfrentado en la guerra contra a su propio hermano.

Aunque el descubrimiento de unos fragmentos de la *Tebaida* de Estesícoro en el llamado “Papiro de Lille” revela que el motivo onírico se atribuye, en cambio, a un personaje femenino que, según algunos, se identifica con Yocasta, o, según otros³⁰, con Eurigania, el tema del sueño resulta ser, de todas maneras, una parte ya consolidada de la saga de los Labdácidas. De hecho, existen tradiciones según las que los mismos se atribuyen alternativamente a Layo (*Schol. in Eur., Pho.*, 36, Schwartz) o a Edipo (Paus., 26, 4) y que tienden a representar al rey tebano como en la obra sofoclea: la amarga verdad que aflora de la mención onírica de Yocasta esboza de forma irónica una imagen del personaje tiránico como si estuviese sumido en un sueño, ya que, hasta el descubrimiento de haberse casado con su madre, vive en un mundo de falsas creencias y mera apariencias. Estos mismos rasgos, que presentan

³⁰ Cfr. *supra*, § II.1. p. 117, n. 11.

una naturaleza ligera e inconsistente semejante a la de una visión nocturna, caracterizan también al protagonista en las *Fenicias* de Eurípides (Eur., *Pho.*, 1540-1545). Dicho drama, que remonta a un arco cronológico ligeramente posterior (hacia el 408 a.C.) a la obra sofoclea (probablemente del 411 a.C.), sugiere, por lo tanto, la idea de que el drama de Edipo haya sido un modelo o punto de referencia para los autores contemporáneos y posteriores.

De hecho, la misma fórmula sintáctica que expone el tema del miedo (δόξα μοι παρεστάθη| ναοὺς³¹ ἰκέσθαι δαιμόνων, v. 911) y sirve para adelantar e introducir la visión onírica, vuelve a aparecer en la estructura narrativa del *Reso* pseudoeurípideo (καί μοι καθ' ὕπνον δόξα τις παράσταται: v. 780), que relata el sueño tenido por el auriga tracio.

Influencias sofocleas se hallan, por último, en el tratado platónico de la *República*, donde la tipología de la figura tiránica, descrita en el libro IX (571 a-d), se presenta de forma muy semejante al personaje de Edipo. Como un hombre privado de la capacidad de discernir, el tirano deja aflorar durante el sueño su parte ferina y salvaje, llegando en la realidad a cumplir actos abominables e inadmisibles como el incesto, el exceso erótico, la δυσσεβεῖα, la ὕβρις y la ὀργή, según un perfil que es propio del protagonista del *Edipo Rey*.

Sueños y simbología en Eurípides

En comparación con las tragedias de Sófocles, donde el sueño desarrolla y expresa la ideología religiosa y política del autor, la concepción eurípidea, que forma un análogo *Leitmotiv* dentro de la obra, se caracteriza por un significado bastante distinto, dado que se inserta en la dimensión psicológica de lo irracional.

Una rápida mirada hacia las dos obras objeto de análisis, *Hécuba* e *Ifigenia Taurica*, a las que se suman las alusiones contenidas en *Heracles furioso* (*HF.*, 516-518; 817 ss.), revela la enorme versatilidad del fenómeno onírico, no sólo a nivel dramático, sino también por su complejo valor polisémico. El sueño refleja la esencia temática del drama, pero a nivel semántico desempeña una importante función metafórica, ya que expresa un proceso de metamorfosis psíquica del protagonista, llevándolo a una

³¹ Longo 1972, p. 205, observa que, aunque la expresión es genérica, se refiere al altar de Apolo Λυκεῖος, ubicado antes del palacio.

evolución emocional y, por consiguiente, pragmática. Las visiones nocturnas, de hecho, afectan al personaje trascendiendo sus pensamientos y sentimientos para repercutir en sus actos. Así, en esta dinámica, la débil conexión con lo divino que los personajes les atribuyen implica una identificación de los dioses con las pasiones y los comportamientos humanos.

De esta forma se traduce la imagen teriomórfica descrita en la escena onírica de *Hécuba*, cuya figura del lobo que ataca y devora con sus garras a la cierva moteada representa la violencia aplicada por vencedores y vencidos durante la situación postbélica de la caída de Troya. Si el animal depredador se identifica con el enemigo y con quien propiamente resulte más poderoso, encarnando alternativamente al rey tracio Poliméstor y al binomio Aquiles-Neoptólemo, al contrario, la cierva expresa la condición débil de las víctimas. La característica del pelaje bicolor se adapta, de hecho, a los dos troyanos Polidoro y Políxena, cuya muerte sangrienta profetiza el sueño, muerte arraigada en una ideología bélica y sin escrúpulos. Símbolo de un sacrificio anómalo dentro una sociedad democrática de la que la tragedia asume los rasgos, la cierva ilustra una inversión del equilibrio social que se muestra comprometido por el clima de la guerra.

Sin embargo, la visión ilustra principalmente una evolución simbólica de la protagonista que, frente al dolor provocado por la pérdida de sus hijos, se transforma progresivamente, incluso de forma física, pasando del estado de víctima al de cruel vengadora. De hecho, el mismo papel propio del lobo, animal astuto y sanguinario, que encarna igualmente a la figura de Odiseo en su especial capacidad dialéctica de persuasión (ἄμορφος, ὁμιάτω' ἄπο| φόνου σταλαγμοὶ σὴν κατέσταζον γένυν: vv. 240-241), se aplica a la heroína en su propósito de venganza contra Poliméstor, propósito para el cual intenta manipular con el arte oratorio a Agamenón, solicitando su complicidad. En esta circunstancia, la reina empieza su metamorfosis psicológica y pragmática, ya que va asumiendo los mismos rasgos del héroe itacense anteriormente criticado por su comportamiento descarado. Las zarpas ensangrentadas de la figura onírica zoomorfa se trasladan así para la representación de la dolorosa imagen de una madre en duelo, desgarrándose la cara con las uñas teñidas de sangre (vv. 655-656), en luto por su hijo. Pero la misma representación se adapta para simbolizar la brutalidad llevada a cabo por la reina con la matanza de los hijos del rey traidor al final del drama.

Si el perfil de Odiseo permite una asimilación con el lobo, sin embargo, el personaje desvela también afinidades con la figura del perro, cuya locuacidad los atenienses atribuían a los demócratas, definidos como persuasores de la multitud. De hecho, Hécuba define al astuto héroe con los términos de κόπις, ἡδυλόγος, δημοχαριστής (vv. 131-133), aunque va progresivamente asumiendo esta misma forma mientras intenta persuadir a Agamenón de que le preste su ayuda; es justamente ella, por otro lado, quien recurre a la fuerza de las mujeres troyanas para su venganza contra Poliméstor. Tras llevar a cabo su plan, la transformación sólo alegórica se concretiza con la profecía anunciada por el rey tracio. Ella se convertirá en una perra con los ojos de fuego, simbolizando el acto de la revancha³² y encarnando así, por su pasión irracional violenta, una imagen parecida a la de Hécate, según sugiere su etimología onomástica, que se hace derivar del nombre de la diosa³³. Corrobora dicha asociación también la correspondencia con el fr. 968 Nauck (Ἐκάτης ἄγαλμα φωσφόρου κύων ἔσσι) en el que la transformación canina de la protagonista se pone en relación con la divinidad infernal y con el mundo de los sueños³⁴, de los que Hécate se considera la señora³⁵. La diosa nocturna, de hecho, protege las áreas liminales³⁶, donde se ubican también los fenómenos oníricos y, de manera parecida a Hermes, desempeña una función de enlace entre los dos mundos sobrenatural e infernal, expresando por lo tanto también una representación del paisaje mental.

En la caracterización zoomorfa de la heroína cabe destacar, además, el detalle de los ojos ardientes, el órgano que en la concepción clásica actúa como canal de comunicación y de exteriorización de los sentimientos. Los ojos reflejan, por consiguiente, el progresivo proceso mental de venganza que se convierte en acción. Sin embargo, la vista resulta también el instrumento de percepción de los sueños. El descubrimiento del cuerpo de Polidoro en la playa, de hecho, arroja una luz sobre el significado de la visión, que finalmente es entendida por la reina. Así pues, a partir del v. 967 Hécuba evitará dirigir su mirada hacia Poliméstor para no dejarle adivinar sus intenciones perversas.

³² Gregory 1991, p. 109; Theog., *Eleg.*, I, 346, 348;

³³ DELG, s.v. Ἐκάβη: Ἐκαβόλος (?) o ἐκηβόλος. Hécuba, Hécate, Héctor y otros epítetos de Apolo proceden probablemente de la misma raíz etimológica: Battezzato 2013, p. 296.

³⁴ In Eur., *Hel.*, 569, Menelao invoca la diosa pidiéndole el envío de fantasmas benévolos: ὦ φωσφόρ' Ἐκάτη, πέμπε φάσματ' εὐμενῇ.

³⁵ Padel 1992, p. 80.

³⁶ *Hymn. Dem.*, I, 24; Plut., *De Is.*, 368.

El mismo aspecto animal permite, asimismo, una asociación con las criaturas infernales símbolo de la venganza y de la locura³⁷, las Erinias, – a las que Dion Crisóstomo³⁸ imputa el teriomorfismo de la protagonista – que están refiguradas, a menudo, con una imagen canina³⁹.

La realización de los acontecimientos profetizados por los sueños confirma, efectivamente, la existencia de un hilo sutil que une el universo divino con el mundo de los hombres, por lo cual se puede afirmar que las divinidades están representadas en una perspectiva más humana, o bien, que su naturaleza coincide con las pasiones de los seres humanos, de que el sueño es expresión.

En esta perspectiva hay que considerar también el nexo de la reina con Dióniso que emerge de su genealogía a través del patronímico Ἐκάβης τῆς Κισσέως (v. 3), cuyo nombre Kisseús remite a la planta de la hiedra, atributo del dios. Dicha divinidad preside a los rituales iniciáticos⁴⁰ y encarna, así, el proceso de metamorfosis simbolizado por el sueño, que involucra a todos los personajes troyanos. Por su asociación con la cierva, cuya piel, la *nebris*, es propia de las ménades, Dióniso representa la figura de Polidoro, por su estado de transición entre mundo infernal y de los vivientes, pero también a Políxena, que con su sacrificio se prepara a la transición de pasar a ser “esposa de Hades”. La expresión τὸ Βακχεῖον κάρα Κασσάνδρας (vv. 675-676), además, define a la joven profetisa, mientras que la determinación de Βάκχαι Ἰῆδα (v. 1076) se refiere a las mujeres troyanas que, semejantes a pulpos (αἱ δὲ πολυπόδων: v. 1162), con mil manos ayudan a Hécuba a llevar a cabo su venganza. Por último, la divinidad expresa la naturaleza salvaje del rey tracio, que, tras su ceguera y el asesinato de los hijos, se convierte metafóricamente en una fiera, deseando comer las carnes crudas de sus enemigos, según un ritual practicado por el cortejo dionisiaco. Pero, como símbolo de la emotividad incontrolada, el dios es sobre todo una representación de la psicología de la protagonista en una situación de profundo trastorno interior. Hécuba, de hecho, empezará el νόμον βακχεῖον (vv. 685-686), justo en el momento del reconocimiento del cadáver de Polidoro, cuando se da cuenta finalmente del significado de su sueño.

³⁷ Cfr. Aesch., *Cho.*, 1048-1056; *Eum.*, 156-158; Eur., *IT*, 294; *Or.*, 36-37.

³⁸ DChr., *Or.*, XXXIII, 59.

³⁹ La representación de las Erinias como perras se encuentra ya a partir de *Il.*, VIII, 526-528 y sigue a lo largo de la obra esquilea: Aesch., *Cho.*, 924; 1054; in *Eum.*, 111-113; 131, 226 las diosas están asociadas a metáforas venatorias por las que se identifican como perras.

⁴⁰ Isler-Kerényi 2002, p. 117.

Sobre la relación entre Dioniso y los sueños no hay muchas informaciones, sin embargo, en las *Bacantes*, Tiresias elogia su conocimiento profético (v. 298), mientras Pausanias (X, 33, 9) testimonia la existencia de un oráculo onírico cerca de Anficlea, en la Fócide, que pone de manifiesto la conexión entre los sueños y lo irracional.

A un proceso psicológico remite también la naturaleza de la visión nocturna de Ifigenia descrita en la *Ifigenia entre los Tauros*. La afirmación (ἐ' τι δὴ τόδ' ἔστ' ἄκος; v. 43), con la que ella motiva la exteriorización del sueño hacia el éter, explica, de hecho, la intención de conseguir un alivio a un malestar, como ilustra el uso del sustantivo ἄκος, procedente del léxico médico. Si la lejanía de su país y de la familia se descubren progresivamente como la causa del fenómeno onírico, ya que la heroína lamenta constantemente su insufrible presencia en una tierra hostil, en el *Agamenón* el centinela utiliza el mismo término (vv. 12-14) frente a un fastidio provocado por la falta de sueño y de sueños, poniendo de manifiesto la influencia que el estado psicológico produce en el desarrollo del imaginario onírico.

Como expresión del πόθος, en efecto, la joven sueña que regresa nuevamente a la casa de Argos donde, mientras duerme, asiste a un terremoto que destruye totalmente la mansión, dejando intacta solo una columna. El seísmo está descrito con el uso de un léxico marino (χθονὸς δὲ νῶτα σεισθῆναι σάλωι: v. 46), con el que se expresa de manera simbólica un trastorno psicológico, como si fuese un flujo interior que agita el ánimo y que el espectador puede poner en relación con el abandono de su familia debido al sacrificio en Áulide, hecho del que la muchacha acaba de hacer referencia justo antes del relato onírico. A la misma terminología marina, efectivamente, recurre Ifigenia mientras reflexiona sobre el significado de su visión y se dirige a su propio corazón (ὦ καρδίᾳ τάλαινα: v. 344) admitiendo haberse endurecido. Si anteriormente la actitud hacia las víctimas destinadas al sacrificio se define con el adjetivo γαληνός (v. 345), empleado para la definición de la calma del mar y en referencia a la empatía y la tranquilidad, ahora, llevar a cabo sus actos comporta un ánimo salvaje, lo mismo que caracteriza a Orestes en su estado de locura (en los vv. 280 ss. el héroe y Pílates están capturados por los pastores como si fuesen animales).

A la naturaleza de las emociones y al sentimiento de *filía* remite, además, la imagen de la columna soñada por la joven, cuya representación ella asimila con Orestes.

Parecido a un κολοσσός, el objeto, que se coloca en la categoría del doble porque recubre la función de colmar la ausencia de la persona querida cuando esta ha desaparecido, se puede asociar a la esencia de los sueños y de los *eidola*. Esta representación, por lo tanto, se traduce en la separación de su hermano, que ella percibe como un luto y por la cual interpreta su visión como si él hubiese muerto. El sueño es, así, un mecanismo que surge como una reacción al intento de recuperar a las personas amadas para la reconstrucción de un estado anterior a la pérdida.

Sin embargo, por ser sacerdotisa en el templo de Artemisa Táurica, Ifigenia sueña con esparcir agua sobre la columna, según la costumbre que ella preside, para purificar a las víctimas antes del sacrificio. Esta representación y, además, la correspondencia entre los escenarios dramático y onírico, ambos caracterizados por la presencia de elementos arquitectónicos, hacen destacar que en la elaboración del sueño concurren también trazas de la percepción durante el estado de vigilia prolongadas por la noche, según las afirmaciones de Aristóteles⁴¹ y Empédocles⁴². Siempre según el filósofo de Estágira, la incorrecta exegesis de los sueños, como la falsa creencia de Ifigenia de que el hermano ha muerto tras la aspersion de la columna, se deben justamente a un estado de alteración producido por las pasiones sobre el sujeto que sueña.

Aunque deducido con gran seguridad por parte de la heroína, pero de forma incorrecta, el proceso hermenéutico se realiza sin ningún recurso a los adivinos, en los que ella no muestra tener mucha confianza. Ya desde el principio de la obra, de hecho, la causa de su destino desafortunado, representado por el sacrificio en Áulide y la consiguiente salvación en la tierra de los Tauros, se concreta en la figura del vidente Calcante como indica el empleo del verbo ἀναφέρω (v. 23), que subraya su principal responsabilidad en la decisión. La misma actitud presenta su hermano Orestes, enviado a esta tierra lejana e inhóspita por orden del oráculo apolíneo, para que termine la locura producida a causa del matricidio. Así, aparece como fundamental el rol jugado por los instrumentos predictivos, ya que condicionaron todas las decisiones de la familia de los Atridas, incluido Agamenón, y siguen orientando sus elecciones y acciones. Si bien los dos protagonistas creen en oráculos

⁴¹ Aristot., *Ins.*, 459 a 23- b 23.

⁴² La idea aristotélica según la que las visiones nocturnas dependen de las actividades diurnas ya se atribuía a Empédocles: Aristot., *De an.*, 427 a, 21; Brillante 1991, p. 70; Bollack 1965, I, pp. 270 ss.

y sueños, ellos no parecen capaces de actuar correctamente, llegando, en el desarrollo de los eventos, a someter a crítica y poner en duda su verdad. Por lo tanto, las profecías se consideran mentirosas, ya que los protagonistas, debido a su condición emocional, no llegan a adivinar el mensaje de forma correcta. Así, Ifigenia no entiende que el sueño profetiza doblemente, con el verbo ὑδραίνειν (v. 54), la amenaza de sacrificar a su hermano y la ejecución de un falso ritual que ella cumplirá para salvarlo de este riesgo. Pero, para el público, que puede ver con mayor consciencia y desde una perspectiva más alejada y objetiva la realidad, emerge que lo que se pone en duda no es la veracidad de oráculos y sueños, que siempre se cumplen, sino la capacidad de los humanos de entender los mensajes de los dioses, porque son presentados en una condición de desorden mental, que se define con el sustantivo παραγμός (v. 572) y está producido por las particulares vicisitudes de la fortuna. Así, cada acto cruel como el del sacrificio, del cual Ifigenia es víctima, sólo se puede atribuir a los errores hermenéuticos de los humanos y no a los dioses. Si Ifigenia fue víctima del sacrificio de su padre, el cual antepuso el interés de la guerra y de los dioses antes que sus afectos, ahora ella, actuando en el mismo papel, por un momento se endurece a causa del sueño y de la convicción de la muerte de su hermano; pero, después, por una reflexión sobre el carácter humano de los dioses, llega a identificar a estos mismos como deseos del individuo que reflejan sus pasiones. De hecho, la tragedia presenta a los dos protagonistas Ifigenia y Orestes como si fuesen una expresión de los sueños y los oráculos y, al mismo tiempo, una hipóstasis de los dos hermanos divinos Artemisa y Apolo.

La identificación del sueño como un acto producido por las pasiones irracionales y asociado a lo divino se deduce, además, en unos pasajes del *Heracles Furioso*, sobre los que, sin embargo, sería necesario un estudio más exhaustivo, que no se ha podido desarrollar en este lugar. La aparición de la figura del sueño resulta expresión de debilidad y es profética en asociación con la naturaleza de los ancianos que forman el coro, en los vv. 112-113. Sin embargo, la imagen onírica se asimila al protagonista, ya que, en los vv. 494-496, Mégara invoca a Heracles para que se manifieste en forma de fantasma o de sueño, frente a la amenaza del tirano Lico de matarla a ella y a su familia. Tras la catábasis del héroe al mundo infernal, la mujer considera muerto al marido, pero cree en su facultad de aterrorizar a los enemigos, que ella califica como malvados y cobardes y, por lo tanto, fácilmente impresionables: ἐλθέ' και σκιά

φάνηθί μοι. | ἄλλις γὰρ ἐλθὼν κἂν ὄναρ γένοιο σύ· | κακοὶ γάρ εἰσιν οἱ τέκνα κτείνουσι
σά. La súplica parece realizarse justo después con la materialización del protagonista: Mégara y Anfitríon, en esta circunstancia, no saben si atribuir la aparición de Heracles a un fenómeno psicológico y causado por el estado de angustia que los oprime. Su asociación al sueño, de hecho, se revela como preludio de la inminente locura del protagonista, provocada por Lisa. La manifestación de la divinidad sobre el palacio de Heracles, de hecho, se percibe en escena como un φάσμα (v. 817), que los ancianos en principio identifican como un fenómeno generado por el miedo.

En el drama no sólo el héroe llega del mundo de Hades, que representa simbólicamente el fluir de los sentimientos⁴³, sino que la personificación de la locura, como los sueños, es ctónica e influencia la mente, así como los sueños afectan al sujeto que los experimenta.

Entre los temas centrales y comunes a las dos tragedias analizadas se destaca también el motivo del sacrificio, presente en el sueño de *Hécuba* e *Ifigenia entre los Tauros*. En ambos casos el autor parece expresar una condena hacia un acto inhumano, que desemboca en un sentimiento de furia y venganza por parte de las protagonistas. En *Hécuba*, la representación del lobo que destroza la cierva profetiza la inminente e injusta inmolación de una inocente, Políxena, “culpable” sólo de pertenecer a los vencidos. La joven será inmolada en honor de un héroe difunto, simbolizando una inversión del orden social constituido, donde los animales sustituyen a los humanos. Sin embargo, la imagen alude también a la abnegación de una madre que se transforma (en la figura del lobo-perro) para vengarse de la injusticia sufrida.

En *Ifigenia Taurica*, el tema del sacrificio resume la vida de la heroína, ya que, de manera parecida a Políxena, también la protagonista entrega su vida, en este caso para promover la guerra de Troya. Pero, sobreviviendo gracias a la intervención de Artemisa, la joven fomenta un deseo de venganza hacia los responsables del evento bélico, Helena y Menelao, deseo que se refleja en el sueño. Sin embargo, antes de sacrificar a su hermano, la reflexión producida en un coloquio con su propio corazón le desvela la crueldad y lo absurdo del gesto, que así deviene sólo en simbólico, con el ritual del “mock-purification”, la inmersión en el agua de mar que todo limpia.

⁴³ Padel 1992, pp. 80 ss.

La centralidad temática de los elementos contenidos en los sueños se observa también en las tragedias eurípideas. En particular, cabe destacar que los relatos oníricos se encuentran en una posición privilegiada dentro de la obra, a la que el poeta atribuye la fundamental función diegética e informativa para el público. Con esta función, el pequeño contenedor de símbolos ofrece, dentro del Prólogo, una retrospectiva de los acontecimientos y predice, además, los que se desarrollarán en el curso de la representación, contribuyendo a una eficaz amplificación de la parte introductoria del drama. La antelación narrativa, sin embargo, no impide la eliminación del *suspense*, ya que golpes de efecto inesperados mantienen la tensión emotiva y desgranán progresivamente las variables dramáticas expresadas por la polisemia onírica.

El mecanismo, además, actúa como una *liaison* entre sus secciones. En *Hécuba*, la aparición del fantasma de Polidoro, que informa al público y a la protagonista sobre su muerte revelando también la profecía sobre el sacrificio de la hermana, une las dos historias que, de lo contrario, formarían dos núcleos narrativos distintos sin ningún aparente elemento de conexión. La predicción de la muerte de la joven troyana, con la metáfora de la potrilla, está confirmada por la entrada de las mujeres que forman el coro que, en cambio, se definen en la Párodos con el adjetivo *δοριθήρατος* (v. 103), representando no sólo el estado de salvajismo al cual están sometidas, sino asociadas al carácter animal reproducido por el sueño y propio de todos los personajes, hecha excepción de Agamenón. El elemento zoomorfo, así, establece un hilo de conexión con el relato onírico también en el Primer Episodio, donde Políxena se asimila alternativamente a un pájaro (v. 178) y a una novilla (v. 207), según un lenguaje alegórico que prosigue hasta el Segundo Episodio, donde tras su sacrificio, la joven asume finalmente un carácter humanizado. La imagen animal del potrillo, además, figura en el Primer Estásimo como elemento decorativo del peplo de Atenea, vestido que las mujeres troyanas, divagando con la fantasía en la búsqueda utópica de un destino mejor en Grecia, en Delos o Atenas, desean realizar. Sin embargo, la celebración de la fiesta *Delia* en honor de Latona es también una ocasión para conmemorar el duro parto de la diosa, cuyo sufrimiento es una representación universal del dolor que siente cada madre y se refiere especialmente a la reina. La

imagen del luto materno, de hecho, concluye el canto del Segundo Estásimo e introduce la noticia de la muerte de Polidoro, cuyo cuerpo aparece silencioso en escena, cumpliendo, concretamente, la función onírica desempeñada por el fantasma en el Prólogo. El descubrimiento del cadáver, de hecho, rememora a la heroína el verdadero significado de su sueño, empujándola a la naturaleza vengadora disimulada en su psicología. A partir de este momento, marcado con un canto dionisiaco (κατάρχομαι νόμον βακχεῖον: vv. 685-686), empieza la mutación de la protagonista, la cual intenta persuadir a Agamenón para que le permita llevar a cabo el castigo sobre Poliméstor. La descripción de la ceguera del rey y del asesinato de los hijos, cumplidos con la colaboración de las mujeres troyanas, ocupa el Éxodo, que se caracteriza por un proceso de animalización de los personajes y se reanuda con el núcleo narrativo del sueño. Si el rey tracio entra en escena como un cuadrúpedo, en una representación plenamente salvaje, como un lobo, las mujeres vengadoras están descritas como pulpos y como perras manchadas de sangre (v. 1173), en analogía con la forma que asumirá la reina en la profecía de Poliméstor. Inspirado por Dióniso, en el final de la tragedia, el rey desvela la muerte de Hécuba, debida a una caída desde el mástil del barco que la lleva hacia Grecia. Aunque la mujer ridiculiza la revelación del enemigo con una referencia irónica a las alas como un instrumento para subir hacia el árbol, la definición ὑποπτέροις νότοισιν (v. 1264), alude a una naturaleza parecida a las de los sueños, que han comportado una exteriorización de la interioridad mediante los actos.

En *Ifigenia Táurica*, de un modo afín a la *Hécuba*, el sueño expone en el Prólogo acontecimientos pasados, presentes y futuros. La referencia al fenómeno sísmico, interpretable también como un desequilibrio psicológico de la joven, representa, de hecho, el trauma suscitado en la estirpe de los Atridas por el sacrificio de Ifigenia, a causa del cual Clitemnestra se venga asesinando a Agamenón y conlleva el matricidio de Orestes. Dicha cadena perpetua de males, que recaen sobre la familia, está simbolizada en la visión por un mechón rojizo que emerge del único capitel superviviente al terremoto, cuyo color es un atributo con el que se retrata a todos los miembros Atridas y resume significativamente los acontecimientos sangrientos. Sin embargo, la aspersión ritual de la columna alude también a la posibilidad de que Ifigenia sacrifique el pilar de la casa, dado que ella deduce que Orestes ya ha muerto a partir del análisis de esta imagen. A la incorrecta interpretación, en cambio, se

impone la autenticidad onírica, que se desvela de inmediato en la segunda parte del Prólogo, mostrando la llegada de Orestes y Pílates a la tierra de los Tauros. El equívoco de la heroína sigue casi hasta mitad de la obra, constituyendo el motivo sobre el cual se centra la ceremonia de libación celebrada en la Párodos en honor del hermano considerado difunto.

La peligrosidad anunciada por el sueño parece hacerse más probable en el Primer Episodio, en el que los dos varones son presentados ante Ifigenia como víctimas para ser sacrificados en honor de Artemisa Táurica. Además, el pastor relata a la sacerdotisa el momento de la captura, revelando un detalle importante sobre las condiciones de Orestes, el cual, a causa del matricidio, sufre de visiones parecidas a sueños, con las que se establece un hilo de conexión entre los dos protagonistas. La sorprendente descripción del pastor sobre la llegada de los griegos y la locura del héroe alimenta el Primer Estásimo, donde las mujeres del coro entonan un canto en el que anhelan, por lo menos con un sueño, el regreso a casa, en analogía con el deseo, también onírico, de su señora. El tema de la utópica vuelta a casa queda reflejado también en el Segundo Estásimo, en el que ya se profetiza la escapada de los héroes. Sin embargo, la amenaza del sacrificio de Orestes, presagiada por la visión onírica, domina toda la primera parte del Segundo Episodio, hasta que, en un diálogo entre Orestes e Ifigenia –antes del cual la heroína se prepara a sacrificar a quien es, en realidad, su hermano– emerge que el varón vive todavía. La autenticidad del sueño es así inmediatamente rechazada por la protagonista, que tampoco se pregunta sobre su significación y sobre la posibilidad de haberse equivocado en su exégesis. A pesar de que el tema onírico parece completamente desatendido, la tensión emotiva sobre el peligro de la perpetuación de la cadena de males de la casa queda viva hasta el momento de la *anagnórisis*, a la que contribuye la rememoración del detalle de la lanza de Pélope. Custodiado en el dormitorio de la heroína en Argos, el objeto manifiesta la victoria del ancestro de la familia, un episodio con el que se abre el Prólogo de la tragedia, ya que Ifigenia entra en escena debido a su visión rememorando justamente este acontecimiento. El reconocimiento del hermano, por consiguiente, se presenta como una materialización de la visión nocturna, ilustrada también por el miedo de que Orestes se escape con el éter, igual que un sueño.

El Cuarto Episodio describe, finalmente, el plan de fuga de la tierra táurica a través de un falso ritual de purificación en el mar, al que se alude de forma simbólica también en la onirofanía mediante el uso del genérico ὑδραίνω (v. 54).

A la importancia profética de las visiones nocturnas remite el Tercer Estásimo de la tragedia, una descripción etiológica sobre el origen de los fenómenos oníricos, que el canto pone en relación con la práctica de la *incubatio*, dejando vislumbrar la inicial finalidad curativa. A esta costumbre, de hecho, remite el inicial malestar psicológico que caracteriza el sueño de la protagonista, a la cual, como *daimon* de muerte y onírico, a su vez, serán consagrados los vestidos de las mujeres muertas por parto.

Referencias intertextuales

A pesar de los escasos fragmentos sobre la *Políxena* de Sofocles (fr. 523 Radt), es muy probable que este modelo haya inspirado a Eurípides para la elaboración del drama sobre la reina troyana. La aparición del fantasma de Aquiles en el Prólogo de la obra sofoclea, de hecho, encuentra analogías con la del espectro de Polidoro en la *Hécuba* (vv. 1-58). Sin embargo, la escena presenta también una correspondencia significativa con la manifestación onírica de Clitemnestra a las Erinias durmientes en el comienzo de las *Euménides* de Esquilo (vv. 94-134), ya que el fantasma, como Polidoro, aparece al mismo tiempo como *dramatis personae* y figura onírica que se manifiesta a las diosas para que se despierten y se pongan a cazar al matricida. Como *persona loquens*, además, el papel del joven troyano evoca la descripción homérica de la onirofanía de Patroclo al rey de los mirmidones en *Ilíada* (XXIII, 65-104), donde el difunto, de manera análoga a Polidoro, pide una sepultura al amigo.

De todas formas, la tipología teriomórfica del sueño simbólico permite sobre todo reconocer una deuda literaria hacia Esquilo, ya que la mayoría de sus relatos oníricos se presentan con figuras o asociaciones animales. Si en *Cho.*, 523-524, Orestes está refigurado antes como un θήρ y luego como un δράκων, en *Eum.*, 106, se vislumbra una descripción canina de las diosas, mientras que en *Pers.*, 189-192; *PV.*, 651 y *Suppl.*, 885; los personajes están alternativamente asociados a imágenes zoomorfas⁴⁴, expresión de una violencia que trasciende los límites humanos y que alimenta el caos, en analogía con los dramas euripideos.

⁴⁴ Para un análisis detallado de los sueños cfr. Abbate 2017, pp. 374-375.

Respecto al escenario arquitectónico que compone el sueño de Ifigenia se observan todavía ecos esquileos, ya que el drama se considera como una continuación de la *Orestíada* de Esquilo. En concreto, la alusión al único pilar que sobrevive al terremoto encuentra una correspondencia con un pasaje del *Agamenón* (v. 897-898), en el que Clitemnestra intenta engatusar al marido definiéndolo como “*la soga que tiene la nave al seguro, la sólida columna de un alto techo, precioso como el hijo único por un padre*”. Dicha referencia se coloca justo después de la mención de los sueños atormentados que la reina declara haber tenido sobre el rey, prefigurando, en realidad, el plan que la mujer ha tejido para matarlo. Aunque falsas, estas visiones contienen una verdad que se cumplirá y que, en el público de la *Ifigenia entre los Tauros*, induce a suponer un acto análogo de la protagonista contra su hermano.

A los dos relatos oníricos de *Hécuba* e *IT* parece aludir en cambio la parodia presentada en las *Ranas* de Aristófanes (*Ran.*, 1331-1364), donde la mención a la oscuridad brillante de la noche (ὥ νυκτὸς κελαίνοφαῖς ὄρφνα⁴⁵) vestida de negro (μελανονεκυείμενα) aterroriza a la protagonista al punto de empujarla a celebrar un ritual apotropaico. Así, si la primera parte rememora la exclamación de Hécuba ὦ πόθνια Χθών, | μελανοπτερύγων μάτερ ὄνείρων (vv. 70-71), la segunda, que consiste en un orden a las sirvientas para que calienten el agua por un baño de la protagonista, parece ridiculizar el ritual purificador que Ifigenia sueña de cumplir con el verbo ὑδραίνω.

Escenas típicas de los sueños en los poetas trágicos

Con la única excepción del sueño de Yocasta en el *Edipo Rey*, donde la mención del incesto onírico por parte de la reina no se presenta como una verdadera visión, sino como un acontecimiento frecuente y popular, pero calificado como irrealizable, los sueños de Sófocles y Eurípides siempre justifican y determinan la entrada en escena de un personaje para la exposición del mismo y una celebración ritual. Así, la pesadilla de Clitemnestra en *Electra* causa la salida de Crisótemis del palacio con ofrendas, para el cumplimiento de un sacrificio purificador ordenado por la madre.

⁴⁵ La mención a la oscuridad de la noche con el sustantivo ὄρφνη se observa también en *IT*, 152.

Aunque no relacionado directamente con el sueño, sino con el tema del miedo producido por la idea onírica del incesto, también la reina tebana, inquieta, entra al comienzo del Tercer Episodio con plegarias y ofrendas a Apolo para que proteja la casa e intervenga frente al tormento de Edipo. Los mismos efectos se observan, además, en *Hécuba* e *Ifigenia entre los Tauros*, motivando la entrada de las dos protagonistas, según un procedimiento utilizado también en la producción de Esquilo por las figuras de Atosa (*Pers.*, 159 ss.) y de Clitemnestra (*Cho.*, 523 ss.).

A pesar de que la mayoría de los personajes que experimentan los sueños son mujeres de alto linaje, en el *Edipo Rey* (vv. 980-983) la visión onírica está asociada a un sujeto masculino, de forma semejante a la figura de Eteocles en los *Siete contra Tebas* (vv. 710-711) y a los sueños tenidos por Menelao que el coro del *Agamenón* atribuye al deseo de colmar la ausencia de Helena (vv. 420-426).

Un elemento común y rasgo que acompaña casi todas las escenas analizadas es la presencia del terror, a causa del cual el personaje que experimenta el sueño se muestra incapaz de interpretar correctamente la visión y necesita de una intervención onirocrítica. Los protagonistas recurren a la ayuda de expertos ya en algunos sueños esquileos, como en el caso de Atosa (*Pers.*, 215-224) a la que el coro dirige una cautelosa exégesis o de Ínaco que, en *PV.*, 645-67, envía unos θεοπρόπους para que “traduzcan” las visiones nocturnas tenidas por su hija Ío. En cambio, el sueño terrible de Clitemnestra en las *Coéforas* recibe inicialmente la interpretación de los κριταί (*Cho.*, 37) que lo ponen en relación con la ira del difunto, y después con la de Orestes, el cual ejerce un acto hermenéutico como si de un experto se tratase. En la correspondiente visión descrita en la *Electra* de Sófocles, sin embargo, la reina parece cumplir sólo un gesto apotropaico con la revelación del contenido onírico al Sol, mientras que queda impreciso el recurso a figuras competentes en materia de sueños.

En Eurípides es, además, a causa de la inquietud suscitada por las visiones, por lo que Hécuba desea la ayuda de sus hijos Héleno y Casandra, pero la comprensión de las mismas se realiza sólo en el momento del descubrimiento del cadáver de Polidoro. De esta categorización se excluye, en cambio, el sueño de Ifigenia que, si parece ser provocado por un malestar psicológico que no da origen a sentimientos de miedo, está interpretado con absoluta convicción por parte de la protagonista, generando un equívoco que destaca la desconexión entre dimensión humana y divina.

Si en algunos dramas esquileos el lugar en el que se produce el acto onírico se identifica con el δόμος o el θάλαμος, marcando un ambiente femenino (Atosa en *Pers.*, 159: λιποῦσ'ϊκάνω χρυσεοστόλμους δόμους| καὶ τὸ Δαρείου τε κάμὸν κοινὸν εὐνατήριον; Io en *PV.*, 645-646: αἰεὶ γὰρ ὄψεις ἔννυχαι πωλεύμεναι| εἰς παρθενῶνας; Clitemnestra en *Ag.*, 891 y *Cho.*, 34-35: ἀμβόαμα| μυχόθεν ἔλακε περὶ φόβῳ| γυναικείοισιν ἐν δώμασιν βαρὺς πίτνων, | κριταὶ <δὲ>τῶνδ'όνειράτων| θεόθεν ἔλακον), en Sófocles el espacio onírico resulta indeterminado y se articula más genéricamente en una *ósmosis* entre interior/inframundo y exterior/mundo olímpico. Dicha representación se vislumbra también en el contenido del sueño, cuyo espacio del hogar (ἐφέστιον: v. 419) en el que Agamenón planta el cetro, desarrolla un tallo desde la profundidad de la tierra y sus raíces.

A pesar de que no hay referencias explícitas al lugar, en *Electra* la visión parece producirse dentro del palacio, desde el cual desemboca en el mundo público con un intercambio dinámico, explicitando el significado político de los sueños. La reina argiva, de hecho, sale a un lugar apartado para revelar su pesadilla al Sol, mientras que el Pedagogo penetra en el interior con sus noticias engañosas y oraculares. Sin embargo, el relato de la narración se coloca en una posición al margen, ya que Electra, destinataria privilegiada del sueño, está ubicada cerca de las puertas del palacio entre el mundo masculino y el femenino.

Aunque no se trata de una visión verdadera, con la misma caracterización se presenta también el sueño del incesto onírico referido por Yocasta, la cual, en el inicio del Tercer Episodio, prorrumpe con sus plegarias y ofrendas en el exterior de la casa, donde, en cambio, se queda Edipo. Es fuera del edificio donde la reina, en un diálogo con el marido e hijo, cita el sueño del incesto, definido por Edipo con la forma metonímica λέκτρον (v. 976), que alude, no sólo al ambiente en el que se experimenta la visión, sino también al contexto en el que sitúa el contenido de la narración.

Diferente y elaborada es, más bien, la caracterización topográfica en Eurípides. El espacio circunscrito en el que sueñan las dos heroínas, Hécuba e Ifigenia, se inserta, de hecho, dentro un escenario geográfico inquietante, marginal, ajeno e inhóspito.

La reina troyana, esclava de Agamenón tras la caída de la ciudad, vive provisionalmente en una tienda militar, el lugar donde ocurre la visión. Los soldados

griegos, de hecho, quedan retenidos en el Quersoneso tracio a causa de la manifestación del fantasma de Aquiles que, enojado, reclama sus honores con el sacrificio de la joven Políxena. Las coordenadas geográficas trazan así un cuadro inquietante y desolador, retratando un mundo fuera de la civilización, delimitado por el mar, salvaje, no regulado por leyes y bajo el imperio de lo inhumano. En este contexto, particular importancia asume el elemento marino, cómplice en el desvelamiento del sueño de Hécuba, ya que saca a la luz la verdad del asesinato de Polidoro, al arrastrar a la orilla su cuerpo que vagaba entre las olas del mar. Sin embargo, dicho elemento permite también una asimilación al paisaje acuático del inframundo, con el que se reproduce a nivel simbólico el flujo de las emociones del individuo. Así, semejante a un mar, los sentimientos de la reina que se asoman con el sueño expresan el espíritu de venganza que alberga en ella contra el rey traidor.

De manera afín al sueño de las Erinias (*Eum.*, 35: μ'ἔπεμψεν ἐκ δόμων τῶν Λοξίου), la visión de Ifigenia se cumple dentro de un espacio sagrado, el santuario de Artemisa Táurica, situado en la lejana tierra de los Tauros. Delimitando el mundo conocido y marcando el acceso al inhóspito Mar Negro, el lugar se perfila como marginal y reproduce un mundo *post-mortem* y onírico, donde residen Ifigenia, tras su supervivencia al sacrificio, y también Aquiles, que una tradición colonial, seguida también por Eurípides, coloca en la isla de *Leuké*. En este mismo territorio, además, según Arriano existía un santuario onirocrítico dedicado al héroe, que ya en la *Ilíada* (XXIII, 62 ss.) aparece como un famoso experimentador de sueños. Estos rasgos permiten, por lo tanto, una asociación entre los dos personajes, ya que también Ifigenia en la tragedia aparece como un *daimon* de la muerte y en conexión con las visiones nocturnas.

En relación con el tiempo, el carácter plural de las visiones parece aludir a una reiteración del fenómeno, una característica propia, asimismo, de los sueños en Esquilo, que Abbate⁴⁶ asocia con la idea de una multiplicación obsesiva del sufrimiento de los protagonistas. Este rasgo, que determina, además, el valor profético de los sueños⁴⁷, se puede observar también para los sueños euripideos, cuyos personajes obran, durante el desarrollo de la acción, por una influencia de la

⁴⁶ Abbate 2017, p. 376.

⁴⁷ Van Lieshout 1980, p. 199.

onirofania. Las visiones de los héroes condensan el tiempo narrativo con el resumen de los acontecimientos anteriores, presentes y futuros de la acción dramática.

En cambio, aunque las dos referencias oníricas en Sófocles se caracterizan como proféticas, los sueños de Clitemnestra y Edipo se sitúan en una precisa dimensión cronológica, que anuncia un evento próximo que se cumplirá o cuya realización será desvelada en el desarrollo de la acción, implicando la veracidad del mensaje divino.

Perspectivas futuras

El presente estudio ha intentado profundizar un análisis de la componente onírica en relación con el desarrollo dramático de cuatro tragedias en concreto, en las que el relato fuese suficientemente detallado para entender las conexiones con el significado de la obra. Sin embargo, durante el trabajo de comparación con la producción trágica de los dos autores que se han considerado, ha emergido, específicamente, una fuerte presencia del aspecto onírico también en el *Heracles Furens*, que no ha sido objeto de un tratamiento detallado. Las referencias oníricas aisladas han revelado, en realidad, una más compleja relación con la obra, que merecería y permitiría, por lo tanto, una ampliación de este argumento en un próximo proyecto.

ABBREVIAZIONI/ABREVIACIONES

BSA	<i>British School at Athens.</i>
DELG	P. Chantraine, <i>Dictionnaire Étymologique de la langue grecque</i> , Parigi, 1968.
DGE	J. Rodríguez Somolinos, <i>Diccionario Griego-Español</i> , Madrid.
DK	<i>Die Fragmente der Vorsokratiker</i> (a cura di), E. Diels e W. Kranz, Berlino.
DNP	<i>Der Neue Pauly, Enzyklopädie der Antike</i> , Stoccarda-Weimar.
FGrHist	F. Jacoby, <i>Die Fragmente der griechischen Historiker</i> , Berlino.
GI	F. Montanari, <i>Vocabolario della Lingua Greca, Greco-Italiano</i> , Torino, 2013.
Lexicon Sophocleum	L. Ellendt, <i>Lexicon Sophocleum</i> , Hildesheim.
LIMC	<i>Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae</i> , Zurigo-Monaco di Baviera, 1981-1999.
Lindsay	<i>Paulus Diaconus Epitome to Festos De significatu verborum</i> , in W.M. Lindsay, Hildesheim, 1978.
LSJ	H.G. Liddell, R. Scott, H. Stuart Jones, <i>A Greek-English Lexicon</i> , Oxford, 1925-1940.
Merkelbach- West	R. Merkelbach, M.L. West, <i>Fragmenta Hesiodica</i> , Oxford.
PMG	<i>Poetae Melici Graeci</i> , (a cura di) D.L. Page, Oxford, 1962.
RE	A. Pauly, G. Wissowa, <i>Realencyclopädie der classischen Alterumswissenschaft</i> , (a cura di) W. Kroll <i>et al.</i> , Stoccarda <i>et al.</i> , 1893-1997.
TrGF	<i>Tragicorum Graecorum Fragmenta</i> , vol. 2 <i>Fragmenta adespota, testimonia volumini 1 addenda, indices ad volumina 1 et 2</i> , (a cura di) R. Kannicht e B. Snell, 1981; vol. 3, <i>Aeschylus</i> (a cura di) S. Radt; vol. 4, <i>Sophocles</i> , (a cura di) S. Radt, 1977; vol. 5, 1-2, <i>Euripides</i> (a cura di) R. Kannicht, 2004.
V(oigt)	E. M. Voigt, <i>Sappho et Alcaeus. Fragmenta</i> , Amsterdam, 1977.

BIBLIOGRAFIA

- AA.VV. 1974 AA.VV., *Divination et rationalité*, Parigi.
- AA.VV. 1988 AA.VV., *Il sogno in Grecia*, Roma-Bari.
- AA.VV. 1995 AA.VV., *Eschilo, Oresteia*, Milano.
- Abbate 2011 A. Abbate, *Eteocle interprete di sogni: Aesch. Sept. 709-711*, «Kentron», 27, pp. 17-44.
- Abbate 2017 A. Abbate, *Il sogno nelle tragedie di Eschilo*, Trento.
- Adriani 1978 M. Adriani, *Misteri e iniziazione in oriente*, Firenze.
- Aélion 1983 R. Aélion, *Euripide héritier d'Eschyle*, voll. I, II, Parigi.
- Aélion 1984 R. Aélion, *Songes et prophéties dans la tragédie d'Eschyle: une forme de mise en abyme*, «Lalies», 3, pp. 133-146.
- Albini 1983 U. Albini, *Euripide, Ecuba. Elettra*, Milano.
- Albini 1987a U. Albini, *Euripide, Ifigenia in Tauride. Baccanti*, Milano.
- Albini 1987b P. Albini, *Prologo e azione in Euripide*, «Akmé», 40, 2, pp. 31-50.
- Allan-Potter 2014 A.L. Allan, J.A. Potter, *Loxias and Phoebus in Tragedy: Convention and Violation*, «The American Journal of Philology», 135, 1, pp. 1-27.
- Aloni 1989 A. Aloni, *L'aedo e i tiranni. Ricerche sull'Inno omerico ad Apollo*, Roma.
- Andò 1990 V. Andò, *La verginità come follia: il Perì Parthenion ippocratico*, «Quaderni Storici», 25, 75(3), pp. 715-737.
- Andrisano 2004 A.M. Andrisano, *Il prologo delle Eumenidi eschilee. Clitemnestra immagine di sogno (vv. 104 ss.)*, «Dioniso», 3, n.s., pp. 45-51.
- Arend 1933 W. Arend, *Die typischen Scenen bei Homer*, Berlino.
- Bächli 1954 E. Bächli, *Die Künstlerische Funktion von Orakelsprüchen, Weissagungen, Traumen in der griechischen Tragödie*, Winterthur.
- Banova 1994 P. Banova, *Alcibiade in Sofocle e Aristofane*, «Sileno», XX, pp. 145-160.

- Barringer 2001 J.M. Barringer, *The Hunt in Ancient Greece*, Baltimora (MD).
- Bassi 1943 D. Bassi, *I sogni nei tragici greci*, «Aevum», 1, pp. 237-241.
- Basta Donzelli 1978 G. Basta Donzelli, *Studio dell'Elettra di Euripide*, Catania.
- Battezzato 1995 L. Battezzato, *Il monologo nel teatro di Euripide*, Pisa.
- Battezzato 2012 L. Battezzato, *Linguistica e Retorica della Tragedia Greca*, Vercelli-Pisa.
- Battezzato 2013 L. Battezzato, Euripide, *Ecuba*, Milano.
- Battezzato 2018 L. Battezzato, Euripides, *Hecuba*, Cambridge.
- Beekes 2010 R. Beekes, *Etymological Dictionary of Greek*, Leiden-Boston (MA).
- Bernejo Barrera 1977 J.C. Bernejo Barrera, *Mito y parentesco en la Grecia arcaica*, Madrid.
- Bettalli 2018 M. Bettalli (a cura di), *Storia Greca*, Roma.
- Bettini-Guidorizzi 2004 M. Bettini, G. Guidorizzi, *Il mito di Edipo, immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino.
- Beye 1978 C.R. Beye, *Dreams in Greek Tragedy. An Ethno-Pscho-Analytical Study by George Devereux*, «The Classical Journal», 73, 4, pp. 360-362.
- Björck 1964 G. Björck, *ONAP IΔEIN. De la perception de rêve chez les anciens*, «Eranos», 44, pp. 306-314.
- Blaydes 1889 F.H.M. Blaydes, *Aristophanis Ranae*, Halle.
- Bock 1936 M. Bock, *Die Schlange in Traum der Klytaimnestra*, «Hermes», 71, pp. 231-236.
- Bodson 1978 L. Bodson, *IEPA ΖΩΙΑ*, Bruxelles.
- Bodson 1992 L. Bodson, *L'animale nella morale collettiva e individuale dell'antichità greco-romana*, in *Filosofi e animali nel mondo antico*, Genova, pp. 53-85.
- Bollack 1965 J. Bollack, *Empédocle*, voll. I, II, III, IV, Parigi.
- Bollack 1990 J. Bollack, *L'Oedipe roi de Sophocle, le texte et ses interprétations*, Lille.

- Bollack *et al.* 1977 J. Bollack, P. Judet de La Combe, H. Wismann, *La Réplique de Jocaste sur les fragments d'un poème lyrique découverts à Lille*, Lille.
- Bollack-Judet de la Combe 1981 J. Bollack, P. Judet de la Combe, *L'Agamemnon d'Eschyle*, I, 2, Lille-Parigi.
- Bosher 2009 K. Bosher, *Dreams and Empty Promises: Some Correspondence between Aeschylus' Clytemnestra and Euripides' Iphigenia*, «Classical Bulletin», 84, 1, pp. 1-15.
- Bouché-Leclercq 2003 A. Bouché-Leclercq, *Histoire de la divination dans l'antiquité : divination hellénique et divination italique*, Grenoble.
- Bouvier 2002 D. Bouvier, *Le sceptre et la lyre. L'Iliade ou les héros de la mémoire*, Grenoble.
- Bowman 1997 L. Bowman, *Klytaimnestra's dream: Prophecy in Sophokles' Elektra*, «Phoenix», LI, 2, pp. 131-151.
- Bowra 1944 C.M. Bowra, *Sophoclean Tragedy*, Oxford.
- Bravo 1997 B. Bravo, *Pannychis e simposio. Feste private notturne di donne e uomini nei testi letterari e nel culto*, Pisa-Roma.
- Brelich 1966 A. Brelich, *The Place of Dreams in the Religious World Concept of the Greeks*, in G.E. von Grunebaum, R. Caillois (a cura di), *The Dream and Human Societies*, Berkley-Los Angeles, pp. 293-301.
- Brelich 1981 A. Brelich, *Paides e Parthenoi*, Roma.
- Bremer 1971 J.M. Bremer, «Hecuba» 59-215: A Reconsideration, «Mnemosyne», 24, 3, pp. 232-250.
- Breviatti Álvarez 2015 J. Breviatti Álvarez, *El grupo de mujeres de Tebas caza e imagería animal en las Bacantes de Eurípides*, «Myrtia», 30, pp. 35-60.
- Brillante 1986 C. Brillante, *La carriera di Edipo*, in *Edipo, il teatro greco e la cultura europea* in B. Gentili, R. Pretagostini (a cura di): Atti del convegno internazionale (Urbino 15-19 novembre 1982) Roma, pp. 81-96.
- Brillante 1988 C. Brillante, *Sul Prologo dell'Ecuba di Euripide*, «Rivista di Filologia e di Istruzione Classica», pp. 429-447.
- Brillante 1991 C. Brillante, *Studi sulla rappresentazione del sogno*, Palermo.

- Brillante 2018 C. Brillante, *Il sogno di Clitennestra nell'Orestea di Stesicoro e nelle Coefore di Eschilo*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», 2, pp. 11-39.
- Brillante 2019 C. Brillante, *Il sogno di Clitennestra nell'Elettra di Sofocle*, in «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», 2, pp. 35-50.
- Brunck 1824 R.F.Ph. Brunch, *Sophoclis tragoediae septem, IV*, in 8°, Strasburgo, 1786-1789, Londra.
- Bryce 1986 T.R. Bryce, *The Lycians*, Copenhagen.
- Burgess 2001 J.S. Burgess, *The Tradition of the Trojan War in Homer and the Epic Cycle*, Baltimora (MD).
- Burkert 1983 W. Burkert, *Homo necans. The Anthropology of Ancient Greek, Sacrificial Ritual and Myth*, Berkeley-Los Angeles (CA)-Londra.
- Burkert 1985 W. Burkert, *Greek Religion Archaic and Classical*, Oxford.
- Burkert 1989 W. Burkert, *Antichi culti misterici*, Roma-Bari.
- Burkert 2007 W. Burkert, *Religión griega arcaica y clásica*, Madrid.
- Burnett 1971 A.P. Burnett, *Catastrophe Survived Euripides' Plays of Mixed Reversal*, Oxford.
- Burnett 1988 A. Burnett, *Jocasta in the West: The Lille Stesichorus*, «Classical Antiquity», 7, pp. 107-154.
- Burton 1980 R.W.B. Burton, *The chorus in Sophocles' Tragedies*, Oxford.
- Buxton 1980 R.G.A. Buxton, *Blindness and Limits: Sophokles and the Logic of Myth*, «The Journal of Hellenic Studies», 100, pp. 22-37.
- Buxton 1992 R. Buxton, *Iphigénie au bord de la mer*, «Pallas», 38, pp. 209-215.
- Calabrese De Feo 2003 R. Calabrese De Feo, *La Lingua dei Greci*, Firenze.
- Calame 1977 C. Calame, *Les chœurs de jeunes filles en Grèce archaïque*, Roma.
- Calaresu 2004 E. Calaresu, *Testuali parole*, Milano.
- Caldwell 1974 R. Caldwell, *Tragedy Romanticized: The Iphigenia Taurica*, «The Classical Journal», 70, 2, pp. 23-40.

- Campbell 1906 B. Campbell, *The omen in Herodotus VI, 107*, «Classical Philology», I, 3, pp. 235-238.
- Campbell 1969 L. Campbell, *Sophocles*, voll. I, II, Oxford.
- Campbell 1976 D.A. Campbell, *Greek Lyric*, vol. III, Cambridge.
- Campbell 1986 D.A. Campbell, *Ship Imagery in the Oedipus Tyrannus* in M. Cropp, E. Fantham, S. E. Scully (a cura di), *Greek Tragedy and its Legacy Essays Presented to D.J. Conacher*, Calgary, pp. 115-120.
- Campbell 1988 D.A. Campbell, *Greek Lyric*, vol. 2, Cambridge (MA).
- Campbell 1991 L. Campbell, *Sophocles. The Plays and Fragments*, vol. I, Oxford.
- Cantarella 1976 E. Cantarella, *Studi sull'omicidio in diritto greco e romano*, Milano.
- Cantarella 1981 E. Cantarella, *L'ambiguo malanno. Condizione e immagine della donna nell'antichità greca e romana*, Roma.
- Capriglione 1994 J.C. Capriglione, *Elena tra Gorgia e Isocrate ovvero se l'amore diventa politica*, in L. Montoneri, F. Romano (a cura di), *Gorgia e la Sofistica: Atti del convegno internazionale Lentini-Catania*, Catania.
- Carlier 1984 P. Carlier, *La royauté en Grèce avant Alexandre*, Strasburgo.
- Carlini 1977 A. Carlini, *Osservazioni critiche al Papiro di Lille attribuito a Stesicoro*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», 24, pp. 61-47.
- Carter 2003 J.C. Carter, *Crimean Chersonesos: City, Chora, Museums, and Environs*, Austin, (TX).
- Casabona 1966 J. Casabona, *Recherches sur le vocabulaire des sacrifices en grec. Des origines à la fin de l'époque classique*, in *Publications des Annales de la Faculté des Lettres et de Sciences Humaines d'Aix*, N.S., LVI, Aix-en-Provence.
- Casevitz 1982 M. Casevitz, *Les mots du rêve en grec ancien*, «Ktema», 7, pp. 67-73.
- Casquillo Fumanal 2010 A.M. Casquillo Fumanal, *Edipo y Gaia, el tema de la madre tierra en el oráculo de Delfos*, «Espacio Tiempo y Forma», 23, pp. 91-119.

- Castaldi 1928 F. Castaldi, *Ad Euripide, Ecuba*, vv. 74-75 e 90-91, «Rivista Indo-greco-italica», 12, 3-4, p. 95.
- Catenacci 2012 C. Catenacci, *Il tiranno e l'eroe, Storia e mito nella Grecia antica*, Pisa.
- Cazzuffi 2013 E. Cazzuffi, *Uxoricidio, necrofilia, incesto e altri aneddoti della leggenda tirannica da Periandro a Nerone*, «Eikasmos», XXIV, pp. 255-273.
- Cedestrom 1972 E.S.R. Cederstrom, *Smikroi logoi: A Study of the Nature and Function of Dreams in Greek Tragedy*, Ph.D. diss. Bryn Mawr College, Bryn Mawr (PA).
- Centanni 2003 M. Centanni, *Eschilo, le tragedie*, Milano.
- Ceschi 2009 G. Ceschi, *Il vocabolario medico di Sofocle, Analisi dei contatti con il corpus Hippocraticum, nel lessico anatomo-fisiologico, patologico e terapeutico*, Venezia.
- Ceschi 2014 G. Ceschi, *Medical Vocabulary*, in *Encyclopedia of Ancient Language and Linguistics*, vol. II, Leiden-Boston (MA).
- Chalkia 1986 I. Chalkia, *Lieux et espace dans la tragédie d'Euripide, essai d'analyse socio-culturelle*, Salonico.
- Chantraine 1933 P. Chantraine, *La formation des noms en grec ancien*, Parigi.
- Chirassi Colombo 1979 I. Chirassi Colombo, *Paides e Gynaikes: note per una tassonomia del comportamento rituale nella cultura attica*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», 1, 30, pp. 25-58.
- Cirlot 1968 J.E. Cirlot, *Diccionario de Simbolos*, Barcelona.
- Citti 2003 V. Citti, *Soph., OT, 151-215*, «Eikasmos», XIV, pp. 37-61.
- Colantone 2012 R. Colantone, *Il sogno nella poesia greca, dai poemi omerici al teatro*, Roma.
- Collard 1975 C. Collard, *Euripides, Supplices*, vol. II, Groningen.
- Collard 1991 C. Collard, *Hecuba*, Oxford.
- Collard et al. 1995 J. Collard, M.J. Cropp, K.H. Lee, *Euripides, Selected Fragmentary Plays*, vol. I, Warminster.
- Colli 2003 G. Colli, *Gorgia e Parmenide, lezioni 1965-67*, Milano.
- Collinge 1954 N.E. Collinge, *Euripides' Hecuba 925-26*, «Classical Philology», 49, pp. 35-36.

- Colonna-Bevilacqua 2014 A. Colonna, F. Bevilacqua, Erodoto, *Le Storie*, Novara.
- Condello 2012 F. Condello, *Incesti (anche) in sogno. Soph. O.T. 977-983*, «Paideia», LXVII, pp. 379-407.
- Condello 2015 F. Condello, *Sangue di famiglia, dare un nome all'incesto, in Sofocle e nei suoi traduttori*, «Psiche», 2, pp. 363-394.
- Corsano 1998 M. Corsano, *Themis, la norma e l'oracolo nella Grecia antica*, Galatina-Lecce.
- Crawley 1893 A.E. Crawley, *Achilles at Skyros*, «The Classical Review», 7, 6, pp. 243-245.
- Cropp 2000 M.J. Cropp, *Euripides. Iphigenia in Tauris*, Warminster.
- Cropp-Fick 1985 M.J. Cropp, G. Fick, *Resolutions and Chronology in Euripides: The Fragmentary Tragedies*, «The Bulletin of the Institute of Classical Studies», suppl. 43, Londra.
- Curnis 2003 M. Curnis, *Un topos quasi immancabile: la tempesta marina tra teatro e romanzo*, in M. Guglielmo, E. Bona (a cura di), *Forme di Comunicazione nel mondo antico e metamorfosi del mito: dal teatro al romanzo*, Alessandria.
- D'Agostino 2008 E. D'Agostino, *Ho visto un sogno: lo assente ed es-terno in Omero*, «Quaderni d'Italia», 13, pp. 11-28.
- D'Agostino-Cerchiai 1999 R. d'Agostino, L. Cerchiai, *Il mare, la morte, l'amore*, Roma.
- Dain-Mazon 1965 A. Dain, P. Mazon, Sophocle, *Ajax. Oedipe Roi. Électre*, vol. II, Parigi.
- Daitz 1971 S. Daitz, *Concepts of Freedom and Slavery in Euripides' Hecuba*, «Hermes», 99, pp. 217-226.
- Dale 1967 A.M. Dale, Euripides, *Helen*, Oxford.
- Daux 1940 G. Daux, *Oedipe et le Fléau (Sophocle, Oedipe roi, 1-275)*, «Revue des Études Grecques», 53, 250, pp. 97-122.
- Davies-Kathirithamby 1986 M. Davies, J. Kathirithamby, *Greek insects*, Londra.
- Dawe 2000 R.D. Dawe, Sophocles, *Oedipus Rex*, Cambridge.
- De la Coste-Messelière-Flacelière 1930 P. De la Coste-Messelière, R. Flacelière, *Une statue de la Terre à Delphes*, «Bulletin de correspondance hellénique», 54, pp. 283-295.

De Poli 2017	M. De Poli, <i>Per uno studio dell'anacoluto e dell'aposiopesi in Euripide (Eur., Alc., 122 ss., 466 ss.; Tr., 285 ss.; IT., 208 ss., 895 ss.; Hel., 238 ss., Ion., 695 ss.)</i> , in Euripides. Stories, Texts & Stagecraft, Padova, pp. 145-168.
Del Corno 1962	D. Del Corno, <i>Ricerche sull'onirocritica greca</i> , «Rendiconti istituto lombardo, Classe di Lettere, Scienze morali e Storiche», 96, pp. 334-366.
Del Corno 1985	D. Del Corno, Aristofane, <i>Le rane</i> , Milano.
Delcourt 1944	M. Delcourt, <i>Oedipe ou la légende du conquérant</i> , Liegi.
Delcourt 1955	M. Delcourt, <i>Héphaistos ou la légende du magicien</i> , Parigi.
Delebecque 1951	É. Delebecque, <i>Euripide et la guerre du Péloponnèse</i> , Parigi.
Denniston 1983	J.D. Denniston, Euripides, <i>Electra</i> , Oxford.
Detienne 1963	M. Detienne, <i>La notion de daimon dans le pythagorisme ancien de la pensée religieuse</i> , Parigi.
Detienne 1967	M. Detienne, <i>I maestri di verità nella Grecia arcaica</i> , Roma-Bari.
Detienne 1977	M. Detienne, <i>Dioniso e la pantera profumata</i> , Roma-Bari.
Detienne 1979	M. Detienne, <i>Dionysos Slain</i> , Londra.
Detienne 1989	M. Detienne, <i>Les jardins d'Adonis</i> , Parigi.
Detienne 2002	M. Detienne, <i>Apollo con il coltello in mano, un approccio sperimentale al politeismo greco</i> , Milano.
Detienne-Vernant 1991	M. Detienne, J.P. Vernant, <i>Cunning intelligence in Greek Culture and Society</i> , Chicago (IL).
Detienne-Vernant 2014	M. Detienne, J.P. Vernant, <i>La cucina del sacrificio in terra greca</i> , Padova.
Deubner 1969	L. Deubner, <i>Attische Feste</i> , Berlino.
Devereux 1973	G. Devereux, <i>The Self-Blinding of Oidipous in Sophokles</i> , «The Journal of Hellenic Studies», 93, pp. 36-49.
Devereux 1975	G. Devereux, <i>Tragédie et poésie grecques</i> , Parigi.
Devereux 2006	G. Devereux, <i>Les rêves dans la Tragédie Grecque</i> , Parigi.
Di Benedetto 1981	V. Di Benedetto, <i>Eschilo</i> , Torino.

- Di Benedetto 1983 V. Di Benedetto, *Sofocle*, Firenze.
- Di Benedetto 1984 V. Di Benedetto, *La casa, la struttura ed il demone nell'Orestea*, «Rivista Italiana di Filologia e Istruzione Classica», 112, pp. 385-406.
- Di Benedetto 2018 V. Di Benedetto, Euripide, *Le Baccanti*, Milano.
- Di Benedetto-Medda 1997 V. Di Benedetto, E. Medda, *La tragedia sulla scena. La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*, Torino.
- Diano 1968 C. Diano, *Edipo figlio della tyche*, in *Saggezza e poetiche degli antichi*, Vicenza, pp. 119-165.
- Diggle 1978 J. Diggle, *The Interpretation of Dreams – George Devereux: Dreams in Greek Tragedy: An Ethno-Psycho-Analytical Study*, «Classical Review», 28, 2, pp. 226-228.
- Diggle 1981 J. Diggle, *Euripidis Fabulae*, vol. II, Oxford.
- Diggle 1984 J. Diggle, *Euripidis Fabulae*, vol. I, Oxford.
- Diggle 1994 J. Diggle, *Euripidea: Collected Essays*, Oxford.
- Diller 1963 H. Diller (W. Schadewaldt, A. Lesky), *Gottheit und Mensch in der Tragödie des Sophokles. Drei Aufsätze*, Darmstadt, pp. 1-30.
- Dimakopoulou 2010 A. Dimakopoulou, *Chlôrêis aêdôn, pâle rossignol, une étude sémantique*, Parigi.
- Dodds 1929 E.R. Dodds, *Euripides the Irrationalist*, «Classical Review», 43, 3, pp. 97-104.
- Dodds 1951 E.R. Dodds, *The Greeks and the Irrational*, Berkley.
- Dodds 1960 E.R. Dodds, *Euripides, Bacchae*, Oxford.
- Dodds 2016 E.R. Dodds, *I Greci e l'irrazionale*, Milano.
- Dorati 2013 M. Dorati, *Il sogno di Bellerofonte: incubazione e modelli ontologici*, in P. Angeli Bernardini, *Corinto, luogo di azione e luogo di racconto: Atti del Convegno Internazionale 23-25 Settembre 2009, Pisa-Roma*, pp. 27-49.
- Dover 1968 K.J. Dover, *Aristophanes, Clouds*, Oxford.
- Dowden 1989 K. Dowden, *Death and Maiden. Girl's Initiation Rites in Greek Mythology*, Londra-New York (NY).

- Duranti 2014 M. Durante, *Caratterizzazione dei personaggi e messaggio filosofico-religioso nell'Ifigenia Taurica, da Euripide a Goethe*, Ph.D. diss. Università degli Studi di Verona, Verona.
- Edmund 2012 L. Edmunds, *The Edict of Oedipus (Soph. O.T. 216-275)*, in *Edipo Classico e Contemporaneo*, F. Citti, A. Iannucci, (a cura di) «Spudasmata», 149, pp. 63-88.
- Ehrenberg 1959 V. Ehrenberg, *Sofocle e Pericle*, Brescia.
- Ellendt 1965 L. Ellendt, *Lexicon Sophocleum*, Hildesheim.
- Erbse 1969 H. Erbse, *Scholia Graeca in Homeri Iliadem*, Berlino.
- Erbse 1984 H. Erbse, *Studien zum Prolog der euripideischen Tragödie*, Berlino-New York (NY).
- Errandonea 1970 I. Errandonea, *Sófocles y la personalidad de sus coros, estudios de dramática constructiva*, Madrid.
- Fernández-Vinagre 2003 M.R. Fernández Garrido, M.A. Vinagre Lobo, *La terminología griega para "sueño" y "soñar"*, «Cuadernos De Filología Clásica», 69, pp. 69-104.
- Ferrari 2007 F. Ferrari, *Note al testo delle colonne II-VII del papiro di Derveni*, «Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik», 162, pp. 203-211.
- Ferrari 2015a F. Ferrari, Euripide, *Ifigenia in Tauride. Ifigenia in Aulide*, Milano.
- Ferrari 2015b F. Ferrari, Sofocle, *Antigone, Edipo Re, Edipo a Colono*, Milano.
- Ferreira 2017 N.E. Ferreira, *Apontamentos sobre a imagética animal na Hécuba de Eurípides: a caracterização do herói e o símbolo transversal da cadela e do lobo*, «Humanitas», 70, pp. 9-23.
- Ferrini 1978 F. Ferrini, *Tragedia e patologia: lessico ippocratico in Euripide*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», 29, pp. 49-62.
- Festugière 1952 A.J. Festugière, *Euripide, Phaéton, fr. 773, 70 s.*, «Museum Helveticum», 9, IV, 1952, pp. 244-245.
- Finglass 2007 P.J. Finglass, Sophocles, *Electra*, Cambridge.
- Flagg 1889 I. Flagg, *Iphigenia among the Taurians*, Toronto.
- Forbes Irving 1990 P.M.C. Forbes Irving, *Metamorphosis in Greek Myths*, Oxford.
- Fraenkel 1962 E. Fraenkel, Aeschylus, *Agamemnon*, voll. I, II, Oxford.

- Fraenkel 1965 E. Fraenkel, *The Authenticity of Rhesus of Euripides*, «Gnomon», 37, pp. 228-241.
- Franco 2003 C. Franco, *Senza ritegno. Il cane e la donna nell'immaginario della Grecia antica*, Bologna.
- Franco 2008 C. Franco, *Questioni di genere e metafore animali nella letteratura greca*, «Annali online dell'Università di Ferrara Lettere», I, pp. 73-94.
- Freud-Bril 1999 S. Freud, A.A. Bril, *The Interpretation of Dream*, New York (NY).
- Friedrich 1953 W.H. Friedrich, *Euripides und Diphilos*, Monaco di Baviera.
- Frisch 1968 P. Frisch, *Die Träume bei Herodot*, Meisenheim am Glan.
- Frisk 1960 H. Frisk, *Griechisches etymologisches Wörterbuch*, Winter.
- Fusillo 2010 M. Fusillo, *Sdoppiamento e seduzione*, «Engramma online», 82, luglio/agosto 2010
www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=1783
- Fusillo 2019 M. Fusillo, *Euripide, Elena*, Milano.
- Gadd 1948 C.J. Gadd, *Ideas of Divine Rule in the Ancient East*, Londra.
- Gambon 2012 L. Gambon, *El imaginario trágico de la locura: la metáfora agonal y la caracterización de la enfermedad en Orestes de Eurípides*, «Actas del VI coloquio internacional "ΑΓΩΝ, competencia y cooperación de la antigua Grecia a la actualidad», pp. 419-431.
- Garvie 1986 A.F. Garvie, *Aeschylus, Choephoroi*, Oxford.
- Gellie 1964 G.H. Gellie, *The Second Stasimon of the Oedipus Tyrannus*, «The American Journal of Philology», 85, pp. 113-123.
- Gentili 1986 B. Gentili, *Il tiranno, l'eroe e la dimensione tragica*, in *Edipo, il teatro greco e la cultura europea: Atti del Convegno internazionale (Urbino 15-19 novembre 1982)*, Roma, pp. 117-133.
- Gentili 2000 B. Gentili, *Pindaro, Le Pitiche*, Milano.
- Gershenson 1991 D.E. Gershenson, *Apollo the Wolf-God*, Monograph 8, Washington (DC).
- Giacobello 2015 F. Giacobello, *Dioniso. Mito, rito e teatro*, Venezia.

- Gil 2002 L. Gil, *ONEIRATA, esbozo de oniro-tipología cultural grecorromana*, Las Palmas, Gran Canaria.
- Gil Fernández 2010 L. Gil Fernández, *Electra*, Madrid.
- Ginouvès 1962 R. Ginouvès, *Balanuetikè. Recherches sur le bain*, Parigi.
- Giombini 2012 S. Giombini, *Gorgia epidittico*, Perugia.
- Giorgini 1993 G. Giorgini, *La città e il tiranno: il concetto di tirannide nella Grecia del VII-IV sec. a.C.*, Milano.
- Giuliani 2001 A. Giuliani, *La città e l'oracolo. I rapporti tra Atene e Delfi in età arcaica e classica*, Milano.
- Giuman 2002 M. Giuman, *Risplenda come un croco perduto in mezzo a un polveroso prato. Croco e simbologia liminare nel rituale dell'arkteia di Brauron*, in B. Gentili, F. Perusino (a cura di), *Le Orse di Brauron: un rituale di iniziazione femminile nel santuario di Artemide*, Pisa.
- Goldhill 1984 S. Goldhill, *Language, Sexuality, Narrative, The Oresteia*, Cambridge.
- Goossens 1962 R. Goossens, *Euripide et Athènes*, Bruxelles.
- Gould 1973 J. Gould, *Hiketeia*, «The Journal of Hellenic Studies», 93, pp. 74-103.
- Graf 1997 F. Graf, *Magic in the Ancient World*, Cambridge (MA).
- Grégoire 1964 et al. H. Grégoire, L. Parmentier, *Euripide. Tragédies, Les Troyennes, Iphigénie en Tauride, Electre*, vol. IV, Parigi.
- Gregory 1991 J. Gregory, *Euripides and the Instruction of the Athenians*, Ann Arbor, (MI).
- Gregory 1992 J. Gregory, *Euripides "Hecuba" 54*, «Phoenix», 46, 3, pp. 266-269.
- Gregory 1995 J. Gregory, *Genealogy and Intertextuality in Hecuba*, «The American Journal of Philology», 116, 3, pp. 389-397.
- Gregory 1999 J. Gregory, *Euripides: Hecuba. Introduction, Text and Commentary*, Atlanta, Oxford.
- Griffith 1983 M. Griffith, *The Prometheus Bound*, Cambridge.
- Grube 1941 G.M.A. Grube, *The Drama of Euripides*, Londra.
- Guidorizzi 2009-2012 G. Guidorizzi, *Il mito greco*, Milano.

- Guidorizzi 2013 G. Guidorizzi, *Il compagno dell'anima*, Milano.
- Guthrie 1977 W.K.C. Guthrie, *The Greek and their Gods*, Northampton.
- Hall 1987 E.M. Hall, *The Geography of Euripides' Iphigeneia among the Taurians*, «The American Journal of Philology», 108, 3, pp. 427-433.
- Hall 1989 E. Hall, *Inventing the Barbarian. Greek Self-Definition through Tragedy*, Oxford.
- Hall 2013 E. Hall, *Adventures with Iphigenia in Tauris. A Cultural History of Euripides' Black Sea Tragedy*, Oxford.
- Hamilton 1978 R. Hamilton, *Prologue, Prophecy and Plot in Four plays of Euripides*, «The American Journal of Philology», 99, pp. 277-302.
- Hamilton 2002 J. Hamilton, C. Walde, *Die Traumdarstellungen in der griechisch-römischen Dichtung*, articolo online sul sito della «Bryn Mawr Classical Review» (01.09.2002) bmcr.brynmawr.edu/2002/2002.01.09
- Harris 2009 W.V. Harris, *Dreams and Experience in Classical Antiquity*, Berkeley (CA), (trad. it.: *Due son le porte dei sogni, l'esperienza onirica nel mondo antico*, Roma-Bari).
- Hartung 1894 J.A. Hartung, *Euripides restitutus: sive scriptorum Euripidis ingenique censura quam faciens fabulas quae exstant*, vol. I, Amburgo.
- Henrichs 2000 A. Henrichs, *Drama and Dromena: Bloodshed, Violence, and Sacrificial Metaphor in Euripides*, «Harvard Studies in Classical Philology», 100, pp. 173-188.
- Herman 1990 G. Herman, *Patterns of Name Diffusion the Greek World and Beyond*, «The Classical Quarterly», 40, 2, pp. 349-363.
- Hermann 1831 G. Hermann, *Euripidis, Hecuba*, Lipsia.
- Hernández de la Fuente 2008 D. Hernández de la Fuente, *Oraculos griegos*, Madrid.
- Hester 1981 D.A. Hester, *Some Deceptive Oracles: Sophokles, Electra 32-7*, «Antichthon», 15, pp. 15-25.
- Holt 1998 P. Holt, *Sex, Tyranny, and Hippias' Incest Dream*, «Greek, Roman, and Byzantine Studies», 39, pp. 221-241.
- Hormouziades 1965 N. Hormouziades, *Production and Imagination in Euripides: Form and Function of the Scenic Space*, Atene.

- Horsley 1980 G.H.R., Horsley, *Apollo in the Sophokles' Elektra*, «Antichthon», 14, pp. 18-29.
- How-Wells 1967 W.W. How, J. Wells, *A Commentary on Herodotus*, vol. II, Oxford.
- Hundt 1935 J. Hundt, *Der Traumglaube bei Homer*, Greifswald.
- Işık 2011 F. Işık, «*Caput Gentis Lyciae, Patara*», *Capital of the Lycian League*, Istanbul.
- Jaeger 2003 W. Jaeger, *Paideia. La formazione dell'uomo greco*, Milano.
- Jeanmaire 1939 H. Jeanmaire, *Couroi et Courètes. Essai sur l'éducation spartiate et sur les rites d'adolescence dans l'antiquité hellénique*, Lille.
- Jeanmaire 1951 H. Jeanmaire, *Dionysos*, Parigi.
- Jebb 1894 R.C. Jebb, *The Electra of Sophocles*, Boston (MA).
- Jebb 1966 R.C. Jebb, *The Oedipus Tyrannus of Sophocles*, Cambridge.
- Jebb 1967 R.C. Jebb, *Sophocles, The Electra*, Cambridge.
- Jesi 1965 F. Jesi, *L'Egitto infero nell'Elena di Euripide*, «Aegyptus», XLV, 1-2, pp. 56-69.
- Johnston 2005 S.I. Johnston, *Delphi and Dead*, in S.I. Johnston, P.T. Stuck (a cura di), *Mantikê. Studies in Ancient Divination*, Leiden-Boston (MA), pp. 283-306.
- Joli 1967 R. Joli, Hippocrate, *Du régime*, Parigi.
- Jori 1994 A. Jori, «*Les "rêves d'eau" dans le traité du Régime*», «*L'eau, la santé et la maladie dans le monde grec – Bulletin de correspondance hellénique*», suppl. 28, pp. 61-75.
- Jouan 1989 F. Jouan, *Arès dieu de la peste dans la parodos d'Oedipe Roi*, in «III and IV International Meeting on Ancient Greek Drama, Delphi 24-28, June 1987 and 7-12 July 1988», Atene, pp. 83-87.
- Jouan 1995 F. Jouan, *Le mythe de Bellérophon chez Pindar*, «*Revue des Études Grecques*», 108, 2, pp. 271-287.
- Jouanna 1982 J. Jouanna, *Réalité et théâtralité du rêve: le rêve dans l'Hécube d'Euripide*, «*Ktéma*», 7, pp. 43-52.
- Jouanna 1988 J. Jouanna, *La maladie sauvage dans la Collection Hippocratique et la tragédie grecque*, «*Métis*», III, 1-2, pp. 343-360.

- Jouanna 1992 J. Jouanna, *Libations et sacrifices dans la tragédie grecque*, «Revue des Études Grecques», 105, pp. 406-434.
- Jouanna 2007 J. Jouanna, *Sophocle*, Parigi.
- Jouanna 2013 J. Jouanna, *The Tipology and Aetiology of Madness in Ancient Greek Medical and Philosophical Writing*, in W. V. Harris (a cura di) *Mental disorders in the Classical World*, Leiden-Boston (MA), pp. 97-118.
- Kahn 1979 C.H. Kahn, *The Art and Thought of Heraclitus. An edition of the fragments with translation and commentary*, Cambridge.
- Kaibel 1895 G. Kaibel, *Kratinos' Ὀδυσσεύς und Euripides' Κύκλοψ*, «Hermes», 30, pp. 71-89.
- Kaibel 1911 G. Kaibel, Sophokles, *Elektra*, Leipzig.
- Kaibel 1967 G. Kaibel, Sophokles, *Elektra*, Stoccarda.
- Kamerbeek 1965 J.C. Kamerbeek, *Prophecy and Tragedy*, «Mnemosyne», 18, 1, pp. 29-40.
- Kamerbeek 1967 J.C. Kamerbeek, *The Plays of Sophocles. Commentaries. The Oedipus Tyrannus*, vol. IV, Leiden.
- Kamerbeek 1974 J.C. Kamerbeek, *The Plays of Sophocles. Commentaries. The Elektra*, vol. V, Leiden.
- Kamerbeek 1978 J. C. Kamerbeek, *The Plays of Sophocles: Commentaries 1-7, Antigone*, vol. III, Leiden.
- Kane 1975 R.L. Kane, *Prophecy and Perception in the Oedipus Rex*, «Transactions of the American Philological Association (1974-2014)», vol. 105, pp. 189-208.
- Kannicht 1969 R. Kannicht, *Euripides: Helena*, Heidelberg.
- Kells 1973 J.H. Kells (ed.), Sophocles, *Electra*, Cambridge.
- Kessels 1978 A.H.M. Kessels, *Studies on the Dream in Greek Literature*, Utrecht.
- Ketterer 2013 R.C. Ketterer, *Euripides' Iphigenia among the Taurians*, «Performance in Greek and Roman Theatre – Mnemosyne», suppl. 353, Leiden-Boston (MA).
- Kirk 1981 G.S. Kirk, *Le sacrifice dans l'antiquité*, «Entretiens de la fondation Hardt», 27, Ginevra, pp. 41-90.

- Knox 1956 B.M.W. Knox, *The Date of Oedipus Tyrannus of Sophocles*, «The American Journal of Philology», 77, 2, pp. 133-147.
- Knox 1957 B.M.W. Knox, *Oedipus at Thebes*, New Haven (CT)-Londra.
- Knox 1990 B.M.W. Knox, *Tragicos Menores*, in P.E. Easterling, B.M.W. Knox, F. Zaragoza (a cura di), *Historia de la literatura clásica. Literatura Griega*, vol. I, Madrid, pp. 374-379.
- Kock 1881 T. Kock, *Die Frösche*, Berlino.
- Koster 1974 W.J. Koster, *Scholia recentiora in Nubes*, Groningen.
- Kovacs 1987 D. Kovacs, *The Eroic Muse: Studies in the Hippolytus and the Hecuba of Euripides*, Baltimora (MD).
- Kovacs 1988 D. Kovacs, *Coniectanea Euripidea*, «Greek, Roman and Byzantine Studies», 29, pp. 115-134.
- Kovacs 1999 D. Kovacs, Euripides, *Trojan Women, Iphigenia among the Taurians, Ion*, Cambridge (MA).
- Kris-Kurz 1980 E. Kris, O. Kurz, *La leggenda dell'artista*, Torino.
- Kühn 1827 C.G. Kühn, *Claudii Galeni opera omnia*, voll. 12-13, Leipzig.
- Küster 1913 E. Küster, *Die Schlange in der griechischen Kunst und Religion*, Gießen.
- Kyriakou 2006 P. Kyriakou, *A Commentary on Euripides' Iphigenia in Tauris*, Berlino-New York (NY).
- Labiano 2010 J.M. Labiano, Eurípides, *El Cíclope, Ión, Reso*, Madrid.
- Labiano 2011 M. Labiano, *Breve repaso a la cuestión de la autenticidad del Reso*, in C.J. Martinez (a cura di), *Fakes and Forges of Classical Literature, Falsificaciones y Falsarios de la Literatura Clásica*, Madrid, pp. 159-167.
- Lanata 1967 G. Lanata, *Medicina magica e religione popolare in Grecia, fino all'età di Ippocrate*, Roma.
- Lane 2007 N. Lane, *Staying Polydorus' Ghost in the Prologue of Euripides' Hecuba*, «The Classical Quarterly», 57, 1, pp. 290-294.
- Lanza 1965 D. Lanza, *Una ragazza offerta al sacrificio*, «Lares», 55, 3, pp. 347-360.
- Lanza 1977 D. Lanza, *Il tiranno e il suo pubblico*, Torino.

- Lanza 1986 D. Lanza, *Edipo rivisitato da Sofocle*, in *Edipo, il teatro greco e la cultura europea*, in B. Gentili, R. Pretagostini (a cura di) Atti del Convegno internazionale (Urbino 15-19 novembre 1982), Roma, pp. 27-41.
- Laurenti 1987 R. Laurenti, *La concezione del sangue in Sofocle*, F. Vattioni (a cura di), *Sangue e antropologia, riti e culto*, vol. I, Roma, pp. 157-171.
- Lauriola 2004 R. Lauriola, *La discendenza di Notte in Esiodo, Theog., 211-213: un confronto con Omero*, «Prometheus», 30, pp. 1-22.
- Lausberg 1969 H. Lausberg, *Elementi di retorica*, Bologna.
- Lefkowitz 2016 M. R. Lefkowitz, *Euripides and the Gods*, Oxford.
- Lennig 1969 R. Lennig, *Traum und Sinnestäuschung bei Aischylos, Sophocles, Euripides*, Berlino.
- Letoublon 1985 F. Letoublon, *Il allait, pareil à la nuit. Les verbes de mouvement en grec: supplétisme et aspect verbal*, Parigi.
- Levy 1982 E. Levy, *Le rêve homérique*, «Ktema», 7, pp. 23-41.
- Levy 1983 E. Levy, *Le théâtre et le rêve: le rêve dans le théâtre d'Eschyle*, in H. Zenacker (a cura di) *Théâtre et spectacles dans l'antiquité: Actes du colloque de Strasbourg*, 5-7 novembre 1981, Strasbourg, pp. 141-168.
- Ley 1987 G. Ley, *The Date of Hecuba*, «Eranos», 85, pp. 136-137.
- Lloyd 1999 M. Lloyd, *The Tragic Aorist*, «The Classical Quarterly», 49, pp. 26-28.
- Lloyd-Jones 1996 H. Lloyd-Jones, Sophocles, *Fragments*, vol. III, Cambridge (MA).
- Longo 1972 O. Longo, Sofocle, *Edipo Re*, Padova.
- Longo 1994 O. Longo, *La retorica di Gorgia: tecnica della Persuasione ed esercizio del potere*, in L. Montoneri, F. Romano (a cura di) *Gorgia e la Sofistica: Atti del Convegno Internazionale* (Lentini-Catania 12-15 dicembre 1983), Catania, pp. 57-63.
- Loraux 1985 N. Loraux, *Façons tragiques de tuer une femme*, Parigi.
- Loraux 1987 N. Loraux, *Tragic Ways of Killing a Woman*, Cambridge.
- Mackinnon 2014 M. Mackinnon, *Hunting*, in G. L. Campbell (a cura di), *Oxford Handbook of Animals in Classical Thought and Life*, Oxford, pp. 628-666.

- MacLeod 2001 L. MacLeod, *Dolos and Dike in Sophocles' Electra*, Leiden-Boston (MA)-Colonia.
- Macurdy 1905 G.H. Macurdy, *The Chronology of the Extant Plays of Euripides*, Lancaster.
- Maltomini 1977 F. Maltomini, *P. Lille 76 a II, v. 18 (43)*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», 24, pp. 69-72.
- Manton 1961 G.R. Manton, *The Second Stasimon of the "Seven Against Thebes"*, «Bulletin of Classical Studies», 8, pp. 77-84.
- March 1987 J. March, *The Creative Poet, University of London*, «Bulletin of Institute for Classical Studies», suppl. 49, Londra, pp. 126-148.
- March 2001 J. March, *Sophocles, Electra*, Liverpool.
- Marcovich 1978 M. Marcovich, *Heraclitus, Greek Text with a Short Commentary*, Sankt Augustin.
- Markland 1811 J. Markland, *Euripidou, Iketides, Ifigeneia e en Aulidi kai en Taurois*, Oxford.
- Marshall 2001 C. W. Marshall, *The Costume of Hecuba's Attendants*, «Acta Classica», XLIV, pp. 127-136.
- Martín García 2008 F. Martín García, *Sofistas. Testimonios y fragmentos*, Madrid.
- Masaracchia 1984 E. Masaracchia, *"Ifigenia Taurica": un dramma a lieto fine?*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», 18, 3, pp. 111-123.
- Massimilla 1990 G. Massimilla, *Un sogno di Giocasta in Stesicoro?*, «La parola del passato», 45, pp. 191-199.
- Mastromarco 1983 G. Mastromarco, *Commedie di Aristofane*, vol. 1, Torino.
- Mastronarde 1979 D.J. Mastronarde, *Contact and Discontinuity: Some Conventions of Speech and Action on the Greek Tragic Stage*, Berkeley (CA).
- Mastronarde 1990 D.J. Mastronarde, *Actors on High*, «Classical Antiquity», 1990, 9, 2, pp. 247-294.
- Mastronarde 2010 D.J. Mastronarde, *The Art of Euripides, Dramatic Technique and Social Context*, Cambridge.
- Matthiae 1821 A. Matthiae, *Euripidis tragoediae et fragmenta*, vol. VI, Leipzig.

- Mauduit 1994 C. Mauduit, *Bain et libations: a propos de deux emplois de Λουτρά dans l'Electre de Sophocle*, «L'eau, la santé et la maladie dans le monde grec – Bulletin de correspondance hellénique», suppl. 28, pp. 131-146.
- Mautis 1964 G. Mautis, *Mitología griega*, Buenos Aires.
- McAuslan-Affleck 2003 I. McAuslan, J. Affleck, Sophocles, *Oedipus Tyrannus. A New Translation and Commentary*, Cambridge.
- McCarty 1989 W. McCarty, *The Shape of the Mirror: Metaphorical Catoptrics in Classical Literature*, «Arethusa», 22, 2, pp. 161-195.
- McGlew 2006 J. McGlew, *The Comic Pericles, in Ancient Tyranny*, Edimburgo, pp. 164-177.
- McGowan 1995 E.P. McGowan, *Tomb Marker and Turning Post: Funerary Columns in the Archaic Period*, «American Journal of Archaeology», 99, pp. 615-632.
- Medda 2017 E. Medda, Euripide, *Oreste*, Milano.
- Medda-Pattoni 1997 E. Medda, M.P. Pattoni, Sofocle, *Aiace-Elettra*, Milano.
- Méridier 1914 L. Méridier, Rudolf Stählin. *Das Motiv der Mantik in der antiken Drama [compte-rendu]*, «Revue des Études Grecques», 27, 122, pp. 221-222.
- Méridier 1973 L. Méridier, Euripide, *Hippolyte, Andromaque, Hécube*, vol. II, Parigi.
- Meridor 1978 R. Meridor, *Hecuba's revenge. Some Observations on Euripides' Hecuba*, «The American Journal of Philology», 99, I, pp. 28-35.
- Messer 1918 W.S. Messer, *The Dream in Homer and Greek Tragedy*, New York (NY).
- Michelini 1987 A.N. Michelini, *Euripides and the Tragic Tradition*, Madison (WI).
- Mikalson 1991 *Honor thy Gods: Popular Religion in Greek Tragedy*, Chapel Hill (NC).
- Mirón Pérez 2000 M.D. Mirón Pérez, *Las mujeres, la tierra y los animales: naturaleza femenina y cultura política en Grecia antigua*, «Florentia Iliberritana», 11, pp. 151-169.
- Mirto 1994 M.S. Mirto, *Salvare il γένος e riformare il culto. Divinazione e razionalità nell'Ifigenia Taurica* in «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici», 32, pp. 55-98.

- Mirto *et al.* 2011 M.S. Mirto, V. Di Benedetto, M.P. Pattoni, Sofocle, *Trachinie, Filottete*, Milano.
- Moreau 1985 A. Moreau, *Eschyle la violence et le chaos*, Parigi.
- Moreau 1992-1993 A.M. Moreau, *Le songe d'Atossa. Perses*, 176- 214, *Éléments pour une explication du texte*, «Cahiers du Group Interdisciplinaire du théâtre antique», 7, pp. 29-51.
- Morenilla 2014 C. Morenilla, *Morir por espada*, Helena, vv. 298-302, «Nova Tellus», 31, 2, pp. 43-64.
- Morenilla-Bañuls 1991 C. Morenilla, J.V. Bañuls, *La propuesta de Euriganeia (P. Lille de Estesícoro)*, «Habis», 22, pp. 63-80.
- Morizot 1994 Y. Morizot, *Artémis, l'eau et la vie humaine*, «L'eau, la santé et la maladie dans le monde grec – Bulletin de correspondance hellénique», suppl. 28, pp. 201-213, Parigi.
- Morris 1992 S.P. Morris, *Daidalos and the Origins of Greek Art*, Princeton (NJ).
- Mossman 1995 J. Mossman, *Wild Justice. A Study of Euripides' Hecuba*, Oxford.
- Muellner 1996 L.C. Muellner, *The Anger of Achilles. Menis in Greek Epic*, Ithaca (NY).
- Mugler 1960 C. Mugler, *La lumière et la vision dans la poésie grecque*, «Revue des Études Grecques», 73, pp. 40-72.
- Mugler 1964 C. Mugler, *Dictionnaire historique de la terminologie optique des grecs*, Parigi.
- Murray 1966 G. Murray, *Euripidis Fabulae*, vol. I, Oxford.
- Musso 2001 O. Musso, *Euripide, Tragedie*, IV, Torino.
- Musti 1997 D. Domenico, *Storia Greca*, Roma-Bari.
- Musurillo 1967 H. Musurillo, *The Light and the Darkness*, Leiden.
- Mynott 2018 J. Mynott, *Birds in the Ancient World*, Oxford.
- Nannini 2007 S. Nannini, *Inseguire e Fuggire, in guerra e in amore*, «RiLUnE», 7, pp. 23-38.
- Natoli 2002 S. Natoli, *L'esperienza del dolore. Le forme del patire nella cultura occidentale*, Milano.
- Nauck 1889 A. Nauck, *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, Leipzig.

- Nauck-Shneidewin 1970 A. Nauck, F.W. Shneidewin, Sophocles, *Oidipus Tyrannos*, vol. II, Berlino.
- Nenci 1980 G. Nenci, *Un'allusione all'occupazione del Pelargico nel 431 a.C. (Thuc., II, 17, 1-3) in Aristofane (Aves, v. 832)*, «Annali Della Scuola Normale Superiore Di Pisa. Classe Di Lettere e Filosofia», 10, 4, pp. 1125-1126.
- Nenci 2000 V. Nenci, Erodoto, *Le Storie. Libro VI. La battaglia di Maratona*, Milano.
- Nilsson 1961 M.P. Nilsson, *Geschichte der griechischen Religion*, vol. II, Monaco di Baviera.
- Nussbaum 1986 N.C. Nussbaum, *The Fragility of Goodness*, Cambridge.
- O'Brien 1988 M.J. O'Brien, *Pelopid History and the Plot of Iphigenia in Tauris*, «The Classical Quarterly», 38, 1, pp. 98-115.
- Padel 1992 R. Padel, *In and Out of the Mind: Greek Images of the Tragic Self*, Princeton (NJ).
- Paduano 1982 G. Paduano, *Tragedie e frammenti di Sofocle*, voll. I, II, Torino.
- Paduano 1986 G. Paduano, *Edipo re, gli oracoli e la logica del tempo*, in *Edipo, il teatro greco e la cultura europea: Atti del Convegno internazionale (Urbino 15-19 novembre 1982)*, Roma, pp. 99-115.
- Paduano 2015 G. Paduano, Euripide, *Alceste*, Milano.
- Page 1962 D.L. Page (a cura di), *Poetae Melici Graeci*, Oxford.
- Page 1968 D. L. Page (a cura di), *Lyrice Graeca Selecta*, Oxford.
- Paley 1874 F.A. Paley, *Euripides, with an English Commentary*, vol. II, Londra.
- Parke 1967 H.W. Parke, *Greek Oracles*, Londra.
- Parke-Wormell 1956 H.W. Parke, E.E.W. Wormell, *The Delphic Oracle. The History*, vol. I, Oxford.
- Parker 1983 R. Parker, *Miasma. Pollution and Purification in Early Greek Religion*, Oxford.
- Parker 2016 L.P.E. Parker, Euripides. *Iphigenia in Tauris*, Oxford.
- Parmentier 1964 L. Parmentier, Euripide, *Les Troyennes, Iphigénie en Tauride-Électre*, vol. IV, Parigi.

- Pasquali 1986 G. Pasquali, *Quaestiones Callimacheae*, Göttingen.
- Pattoni 2010 M.P. Pattoni, *Il motivo del sogno nelle Coefore di Eschilo*, «Bollettino dei Classici», III, XXX, pp. 3-23.
- Pedrero Sancho 2014 R. Pedrero Sancho, *El campo semántico de la verdad en el Edipo Rey de Sófocles*, «Epos», 30, pp. 51-66.
- Pedrick 1982 V. Pedrick, *Supplication in the Iliad and the Odissey*, «Transactions of the American Philological Association», 112, pp. 125-140.
- Pelliccia 1995 H. Pelliccia, *Mind, Body and Speech in Homer and Pindar*, Göttingen.
- Pellizer-Tedeschi 1990 E. Pellizer, G. Tedeschi, *Semonides. Testimonia e Fragmenta*, Roma.
- Pepe 2007 L. Pepe, «*I sette contro Tebe*» e la spartizione dell'Eredità di Edipo, in E. Cantarella, L. Gagliardi (a cura di), *Diritto e Teatro in Grecia e a Roma*, Milano.
- Perczyk 2017 C.S. Perczyk, *La enfermedad del héroe en Orestes de Eurípides*, «Anales De Filología Clásica», 2, 30, pp. 111-127.
- Perdicoyanni 1991 H. Perdicoyanni, *Commentaire sur l'Hécube d'Euripide*, Atene.
- Perrotta 1935 G. Perrotta, *Sofocle*, Milano.
- Perrotta 1965 G. Perrotta, *Sofocle*, Messina-Firenze.
- Pickard-Cambridge 1988 A. Pickard-Cambridge, *The Dramatic Festivals of Athens*, Oxford.
- Pieraccioni 1990 D. Pieraccioni, *Grammatica Greca*, Firenze.
- Piérart 2008 M. Piérart, *Platón et la cité grecque, théorie et réalité dans la constitution des Lois*, Parigi.
- Piquero Rodríguez 2012 J. Piquero Rodríguez, *Los hiperbóreos: mito y religión*, «Cuadernos De Filología Clásica. Estudios Griegos E Indoeuropeos», 22, pp. 109-122.
- Pisano 2015 C. Pisano, *Autorità senza autore nella Grecia antica: il caso dello scettro*, «I quaderni del ramo d'oro online», 7, 2015, pp. 1-14. (www.qro.unisi.it)
- Platnauer 1967 M. Platnauer, *Euripide, Iphigenia in Tauris*, Oxford.
- Powell 1843 E. Powell, *A Lexicon to Herodotus*, Oxford.

- Pradeau 2004 J.F. Pradeau, Heráclito, *Fragments, citations et témoignages*, Parigi.
- Pucci 1980 P. Pucci, *The Violence of Pity in Euripides' Medea*, Ithaca (NY).
- Radt 1985 (TrGF) S. Radt, 1985, *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, Göttingen.
- Rasch 1913 I. Rasch, *Sophocles quid debeat Herodoto in rebus ad fabulas exornandas*, Lipsia.
- Rash 1913 I. Rasch, *Sophocles quid debeat Herodoto in rebus ad fabulas exornandas*, Lipsia.
- Reale 2015 G. Reale, Platone, *Dialoghi Socratici, Teagete, sulla filosofia*, Milano.
- Reyes 1994 G. Reyes, *Los procedimientos de cita: estilo directo y estilo indirecto*, Madrid.
- Ritchie 1964 W. Ritchie, *The Authenticity of the Rhesus of Euripides*, Cambridge.
- Robert 1970 F. Robert, *Le haut du décor dans Iphigénie en Tauride*, «Latomus», 114, pp. 96-114.
- Roberts 1984 D.H. Roberts, *Apollo and his Oracle in the Oresteia*, Göttingen.
- Rodríguez-Cidre 2004 E. Rodríguez-Cidre, *Animalizar a la víctima: Políxena en la Hécuba de Eurípides*, «Veleia», 21, pp. 99-107.
- Rosa 1994 S. Rosa, *Nascita dell'oracolo di Trofonio*, «Aevum», 68, 1, pp. 27-32.
- Rose 1957 H.J. Rose, *A commentary on the Surviving Plays of Aeschylus*, Amsterdam.
- Rostagni 1922 A. Rostagni, *Un nuovo capitolo nella storia della retorica e della sofistica*, «Studi Italiani di Filologia Classica», N.S., II, pp. 148-201.
- Roussel 1920 P. Roussel, «Compte rendu de A. Brenot», *Recherches sur l'éphébie attique et en particulier sur la date de l'institution*, «Revue des Études Grecques», 34, 159, pp. 459-460.
- Ruipérez 2006 M.S. Ruipérez, *El mito de Edipo*, Madrid.
- Saïd 2013 S. Saïd, *From Homeric Ate to Tragic Madness*, in W.V. Harris (a cura di), *Mental Disorders in the Classical World*, Oxford, pp. 363-393.

- Sansone 1975 D. Sansone, *Aeschylean Metaphors for Intellectual Activity*, Wiesbaden.
- Sansone 1978 D. Sansone, "A Problem in Euripides' *Iphigenia in Tauris*", «Rheinisches Museum für Philologie», 121, pp. 35-47.
- Schlesier 1983 R. Schlesier, *Daimon und Daimones bei Euripides*, «Saeculum», 34, pp. 267-279.
- Schlesier 1988 *Die Backchen des Hades. Dionysische Aspekte von Euripides' Hekabe*, «Metis», 3, 1988, pp. 111-135.
- Schmitz 2016 Th. Schmitz, *Sophokles, Elektra*, Berlino-Boston (MA).
- Schwartz 1887 E. Schwartz, *Scholia in Euripidem*, voll. I, II, Berlino.
- Scott 1966 W.C. Scott, *Wind Imagery in the Oresteia*, «Transactions and Proceedings of the American Philological Association», 97, pp. 459-471.
- Scott 1996 W.C. Scott, *Musical Design in Sophoclean Theatre*, Hanover (NH).
- Scott 2017 M. Scott, *Delfi, il centro del mondo antico*, Roma-Bari.
- Scullion 2000 S. Scullion, *Tradition and Invention in Euripidean Aitiology*, «Illinois Classical Studies», 24/25, 1999-2000, pp. 217-233.
- Seaford 1994 R. Seaford, *Sophocles and the mysteries*, «Hermes», 122, pp. 275-288.
- Seaford 2006 R. Seaford, *Dionysos*, Londra-New York (NY).
- Segal 1962 C. Segal, *Gorgias and the Psychology of the Logos*, «Harvard Studies in Classical Philology», 66, pp. 99-155.
- Segal 1966 C. Segal, *The Electra of Sophocles*, «Transactions and Proceedings of the American Philological Association», 97, 1966, pp. 473-545.
- Segal 1981 C. Segal, *Tragedy and Civilization. An Interpretation of Sophocles*, Cambridge (MA)-Londra.
- Segal 1990 C. Segal, *Golden Armor and Servile Robes: Heroism and Metamorphosis in Hecuba of Euripides*, «The American Journal of Philology», 111, 3, pp. 304-317.
- Segal 1993 C. Segal, *Euripides and the Poetics of Sorrow, Art, Gender and Commemoration in Alcestis, Hippolytus and Hecuba*, Durham-Londra.

- Segal 1995 C. Segal, *Sophocles' Tragic World, Divinity, Nature, Society*, Cambridge-Londra.
- Segal 2001 C. Segal, *Oedipus Tyrannus, Tragic Heroism and the Limits of the Knowledge*, New York (NY)-Oxford.
- Serafini 2015 N. Serafini, *La dea Ecate e i luoghi di passaggio, una protettrice dalla quale proteggersi*, «Kernos», 28, pp. 111-131 journals.openedition.org/kernos/2331
- Serra 1986 G. Serra, *Edipo il tiranno*, in *Edipo, il teatro greco e la cultura europea: Atti del Convegno internazionale* (Urbino 15-19 novembre 1982), Roma, pp. 275-287.
- Seveso 2002 G. Seveso, *Armati mio cuore. Modelli educativi femminili nel teatro di Euripide*, Milano.
- Sider 2017 D. Sider, *The Meaning of the Title "Ιφιγένεια ἡ ἐν Ταύροις" (Iphigenia in Tauris)*, «Studi Italiani di Filologia Classica», 15, pp. 89-94.
- Sidgwick 1900 A. Sigdwick, *Aeschylus. Tragodiae cum fabularum deperditarum Fragmentis, poetae vita et operum catalogo*, Oxford.
- Siebert 1981 G. Siebert, *Eidôla: le problème de la figurabilité dans l'art grec*, in *Méthodologie iconographique: Actes du colloque de Strasbourg 27-28 Avril, 1979*, Strasburgo, pp. 63-73.
- Sissa 1985 G. Sissa, *Il segno oracolare, una parola divina e femminile*, in F. Baratta, F. Mariani (a cura di) *Mondo Classico: percorsi possibili*, Ravenna, pp. 243-252.
- Sokolowski 1962 F. Sokolowski, *Lois sacrées des cités grecques. Supplément*, Parigi.
- Solmsen 1949 F. Solmsen, *Hesiod and Aeschylus*, New York (NY).
- Sommerstein 1977 A.H. Sommerstein, *Aristophanes and the Events of 411*, in «The Journal of Hellenic Studies», 98, pp. 112-126.
- Sommerstein 1996 A.H. Sommerstein, *The Comedies of Aristophanes. Frogs*, vol. 9, Londra.
- Sommerstein 1997 A.H. Sommerstein, *Alternative Scenarios in Sophocles' Electra*, «Prometheus», 23, pp. 193-214.
- Sommerstein 2008 A.H. Sommerstein, *Aeschylus*, voll. 1-3, Cambridge (MA)-New York (NY).

- Spineto 2004 N. Spineto, *Dionysos a teatro, il contesto festivo del dramma greco*, Roma.
- Stählin 1912 R. Stählin, *Das Motiv der Mantik in Antiken Drama*, Gießen.
- Steidle 1966 W. Steidle, *Zur Hekabe des Euripides*, «Wiener Studien», 79, pp. 133-142.
- Steiner 2001 D. Steiner, *Images in Mind. Statues in Archaic and Classical Greek Literature and Thought*, Princeton (NJ).
- Stella 2010 M. Stella, Sofocle, *Edipo Re*, Roma.
- Stok 2008 F. Stok, *Metamorfosi di Ecuba (Ov., Met., VII, 362; XIII, 406)*, in P. Arduini et al. *Studi offerti ad Alessandro Perutelli*, Roma, pp. 503-511.
- Stoneman 2011 R. Stoneman, *The Ancient Oracles: Making the Gods Speak*, Londra.
- Storr 1968 F. Storr, Sophocles, *Oedipus the King, Oedipus at Colonus, Antigone*, vol. I, Cambridge.
- Strachan 1976 J.C.G. Strachan, *Iphigenia and Human Sacrifice in Euripides' Iphigenia Taurica*, «Classical Philology», 2, pp. 131-140.
- Struck 2014 P. Struck, *Animals and Divination*, in G. L. Campbell (a cura di) *Oxford Handbook of Animals in Classical Thought and Life*, pp. 942-953.
- Suárez-De la Torre 2000 E. De la Torre, *La noción de Daimon en la literatura de la Grecia Arcaica y Clásica*, in A. Pérez, G. Cruz, J. A González (a cura di), *Seres intermedios. Ángeles, demonios y genios en el mundo mediterráneo*, Málaga.
- Sullivan 1988 S.D. Sullivan, *Noos and Vision: Five Passages in the Greek Lyric Poets*, «Symbolae Osloenses», 63, pp. 7-17.
- Sullivan 1999 S.D. Sullivan, *Sophocles' Use of Psychological Terminology, Old and New*, Ottawa.
- Sullivan 2000 S.D. Sullivan, *Euripides' Use of Psychological Terminology*, Montreal-Londra-Ithaca (NY).
- Suys 1942 P. Suys, *Recherches sur l'Électre de Sophocle*, «Les études classiques», 11, pp. 73-83.
- Synodinou 1994 K. Synodinou, *Manipulation of Patriotic Conventions by Odysseus in the Ecuba*, «Métis», 9-10, pp. 189-196.
- Taplin 1977 O. Taplin, *The Stagecraft of Aeschylus*, Oxford.

- Taplin 2005 O. Taplin, *Greek Tragedy in Action*, Londra.
- Thalmann 1986 W.G. Thalmann, *Aeschylus' Physiology of the Emotions*, in «The American Journal of Philology», 4, 107, pp. 489-511.
- Thalmann 1993 W.G. Thalmann, *Euripides and Aeschylus: The Case of the Hekabe*, «Classical Antiquity», 12, 1, pp. 126-159.
- Thepaut-Caous 1977 M.-M. Thepaut-Caous, 28. *Devereux (George), Dreams in Greek tragedy. An Ethno-Psychoanalytical Study*, «Revue des Études Grecques», 90, 428-429, pp. 149-150.
- Thompson 1895 D.W. Thompson, *A Glossary of Greek Birds*, Oxford.
- Thomson 1941 G. Thomson, *Aeschylus and Athens*, Londra.
- Thumiger 2014 C. Thumiger, *Animals in Tragedy*, in G. L. Campbell (a cura di) *Oxford Handbook of Animals in Classical Thought and Life*, Oxford, pp. 282-324.
- Torrance 2009 I. Torrance, *Euripides IT 72-75 and a "Skene" of Slaughter*, «Hermes», 137, 1, pp. 21-27.
- Trieschnigg 2008 C. Trieschnigg, *Iphigenia's Dream in Euripides' Iphigenia taurica*, «The Classical Quarterly», 58, 2, pp. 461-478.
- Ugolini 1987 G. Ugolini, *L'Edipo tragico sofocleo e il problema del conoscere*, «Philologus», 131, pp. 19-31.
- Ugolini 2000 G. Ugolini, *Vita politica e attività teatrale nella Grecia Classica*, Roma.
- Untersteiner 1967 M. Untersteiner, *Sofisti. Testimonianze e frammenti*, Firenze.
- Usener 1948 H. Usener, *Götternamen*, Francoforte sul Meno.
- Van Lieshout 1980 R.G.A. Van Lieshout, *Greeks on the Dreams*, Utrecht.
- Vaschide-Pierón 1901 N. Vaschide, H. Pierón, *Prophetic Dreams in Greek and Roman Antiquity*, «The Monist», 11, 2, pp. 161-194.
- Vegetti 1983 M. Vegetti, *Tra Edipo e Euclide. Forme del sapere antico*, Milano.
- Vegetti 2018 M. Vegetti, Platone, *La Repubblica*, Milano.
- Venier 1991 F. Venier, *La modalizzazione assertiva, avverbi modali e verbi parentetici*, Milano.
- Vernant 1994 J.P. Vernant, *Mythe et pensée dans la Grèce ancienne*, Parigi.

- Vernant 2001 J.P. Vernant, *Mito e pensiero presso i Greci*, Torino.
- Vernant-Vidal Naquet 1972 J. Vernant, P. Vidal Naquet, *Mythe et société en Grèce ancienne*, Parigi.
- Vernant-Vidal-Naquet 1981 J.P. Vernant, P. Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Parigi.
- Versnel 2015 H.S. Versnel, *Prayer and Curse*, in E. Eidinow, J. Kindt (a cura di), *The Oxford Handbook of Ancient Greek Religion*, Oxford, pp. 447-461.
- Vidal-Naquet 1988 P. Vidal-Naquet, *Il cacciatore nero*, Roma.
- Vilchez 1993 M. Vilchez, *El Dionisismo y las Bacantes*, Siviglia.
- Villing 2017 A. Villing, *Don't Kill the Goose that Lays the Golden Eggs? Some Thoughts on Bird Sacrifice in Ancient Greece*, in S. Hitch (a cura di), *Animal Sacrifice in the Ancient Greek World*, Cambridge, pp. 63-102.
- Viscardi 2010 G.P. Viscardi, *Artemide Munichia: aspetti e funzioni mitico-rituali della dea del Pireo*, «Dialogues d'histoire ancienne», 36, 2, pp. 31-60.
- Walde 2001 C. Walde, *Die Traumdarstellungen in der griechisch-römischen Dichtung*, Monaco di Baviera-Leipzig.
- Webster 1957 T.B.L. Webster, *Some Psychological Terms in Greek Tragedy*, «The Journal of Hellenic Studies», 77, pp. 149-154.
- Weil 1879 H. Weil, *Sept tragédies d'Euripide*, Parigi.
- West 1990 M.L. West, *Aeschyli tragoediae cum incerti poetae Prometheo*, Stoccarda-Leipzig.
- West 2003 S. West, *The Greek Encounter with Euxine*, «Greece & Rome», 50, 2, pp. 151-167.
- Wheeler 2003 G. Wheeler, *Gender and Transgression in Sophocles' Electra*, «The Classical Quarterly», 53, pp. 377-388.
- Whitman 1951 C.H. Witman, *Sophocles: A Study in Heroic Humanism*, Cambridge (MA).
- Whitman 1958 C. H. Whitman, *Homer and Heroic Tradition*, Cambridge (MA)
- Whitman 1974 C.H. Whitman, *Euripides and the Full Circle of Myth*, Cambridge (MA).

- Whittle 1972 R. Whittle, *Lennig (R.), Traum und Sinnestäuschung bei Aischylos, Sophocles, Euripides*, «The Journal of Hellenic Studies», 92, p. 196.
- Wilamowitz von-Moellendorff 1909 U. Von Wilamowitz-Moellendorff, *Lese Früchte*, «Hermes», 44, 1909, pp. 445-476.
- Wilamowitz von-Moellendorff 1959 U. Von Wilamowitz-Moellendorff, *Euripides, Herakles*, Darmstadt.
- Willink 2006 C.W. Willink, *Euripides, Iphigenia in Tauris 392-455*, «The Classical Quarterly», 56, 2, 2006, pp. 404-413.
- Wilson 1971 J.R. Wilson, *Tolma and meaning of talas*, «The American Journal of Philology», 92, 2, pp. 292-300.
- Woodard 1964 T.M. Woodard, *Electra by Sophocles: The Dialectical Design*, «Harvard Studies in Classical Philology», 68, pp. 163-205.
- Woodard 1965 T.M. Woodard, *Electra by Sophocles: The Dialectical Design II*, in «Harvard Studies in Classical Philology», 70, pp. 195-233.
- Woodard 1966 T. Woodard, *The Electra of Sophocles*, in *Sophocles a Collection of Critical Essays*, Londra.
- Wright 2005 M. Wright, *Euripides' Escape-Tragedies: A Study of Helen, Andromeda and Iphigenia among the Taurians*, Oxford.
- Xian 2019 R. Xian, *Scepter and Spear in Euripides' Iphigenia in Tauris*, «Museum Helveticum» 02/12/2019
DOI:10.24894/2673.00011
- Zambon 2003-2004 S. Zambon, *L'evocazione dell'usignolo nella tragedia classica*, in «Atti e Memorie dell'Accademia galileiana di Scienze, Lettere ed Arti in Padova», 116, III, pp. 301-324.
- Zanetto 2015 G. Zanetto, *Inni Omerici*, Milano.
- Zeitlin 1990 F. Zeitlin, *Playing the Other: Theater, Theatrically and the Feminine in Greek Drama*, in J.J. Winkler, F. Zeitlin, *Nothing to do with Dionysos? Athenian Drama's in its Social Context*, Princeton (NJ).
- Zeitlin 1991 F.I. Zeitlin, «*Euripides' Hekabe and the Somatics of Dionysiac Drama*», «Ramus», 20, pp. 53-94.
- Zeitlin 1996 F.I. Zeitlin, *Playing the Other: Gender and Society in Classical Greek Literature*, Chicago (IL)-Londra.

- Zografou 2008 A. Zografou, *Prescriptions sacrificielles dans les papyri magiques*, in V. Mehl, P. J. Brulé (a cura di) *Les sacrifices antiques: Vestiges, procédures et stratégies*, Rennes.
- Zucchi 2017 C. Zucchi, *Un problema storico: possiamo datare l'Edipo Re di Sofocle?*, Tesi magistrale Università degli Studi di Bologna, www.academia.edu/36475250/Un_problema-storico_possiamo_datare_lEdipo_re_di_Sofocle

AGRADECIMIENTOS/ RINGRAZIAMENTI

Querría expresar, ante todo, mi profundo agradecimiento hacia el Departamento de Filología Clásica que me dio la oportunidad de emprender este camino de estudios. Mi especial y sincera gratitud es para la Profesora Pilar Hualde que ha creído en mi proyecto de investigación, enriquecido con interesantes conversaciones, por sus pacientes correcciones y el apoyo que nunca me ha negado durante mi trabajo.

Estoy muy agradecida al Profesor Giorgio Ieranò por las críticas constructivas y las interesantes y estimulantes sugerencias, a los Profesores Michele Curnis y Federica Pezzoli por la amable disponibilidad y sus interesantes aportaciones.

Desidero, infine ricordare con affetto il Prof. Andrea Blasina per avermi trasmesso l'entusiasmo agli studi classici e per le vivaci ed emozionanti lezioni universitarie.

La mia speciale gratitudine va, infine, alle persone che mi hanno sempre sostenuto con la loro amicizia e la loro presenza: Anita Pucinischi, Elena Irrera, Emanuela Meregalli, Marcello Serra, Eveling Garzon Fontalvo e Pacciu.